Duke University Library
Durham

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Volumen IV | Febrero de 1942 | Número 8

G. E. STECHERT & CO.

FOREIGN AND DOMESTIC

BOOKS AND PERIODICALS

NEW AND SECONDHAND

31 East 10th Street, New York

BOOKS FROM BRAZIL

ALENCAR, J. DE: Iracema. Sao Paulo 1941	$ 0.90
AZEVEDO, A.: Obras Completas, 14 vols. Rio 1937-41	6.75
BARRETO, F. & C. DE LAET: Antologia Nacional ou Coleçao de Excertos. Rio 1941. Boards	0.50
BARROSO, G.: O Brasil na Lenda e na Cartografia Antiga. (Brasiliana, vol. 199). Sao Paulo 1941	0.70
BRASIL COMPRA E VENDE: Texts in Eng. and Port. Rio 1941. Boards	4.00
CALMON, P.: Historia Social do Brasil. (Brasiliana, vols. 40, 83, 173). 3 vols. Sao Paulo 1939-41	2.50
CAMPOS, F.: O Estado National. Rio 1941	1.10
CASTRO, E. DE: Ensaios de Geographia Linguística. (Brasiliana, vol. 201). Sao Paulo 1941	1.10
CUNHA, E. DA: Os Sertoes. Rio 1940	1.25
DEBRET, J. B.: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. 3 vols. in 2. (Bibl. Hist. Brasileira, IV). Sao Paulo 1940	4.25
FREIRE, L.: Sonetos Brasileiros, Seculo XVII-XX. Rio (n. d.) Cloth	3.00
FREYRE, G.: Um Engenheiro Francês no Brasil. (Coll Doc. Bras., 26). Rio 1940	1.15
GUIMARAES, B.: Maurício ou Os Paulistas em S. Joao D'El-Rei. Rio 1941	1.00
JOBIM, J.: The Mineral Wealth of Brazil. Rio 1941	1.10
LEAO, J.: Mines and Minerals in Brazil. Rio (n. d.)	1.50
LIRA, M.: Brasil Sonoro. Rio (n. d.)	0.65
LOBATO, M.: Historias de Tia Nastacia. (Lit. Infantil, vol. 29). Sao Paulo 1941. Boards	0.75
LYRA, A. TAVARES DE: Organisaçao Politica e Administrativa do Brasil. (Brasiliana, vol. 202). Sao Paulo 1941	0.85
MAGALHAES, B. DE: O Café. (Brasiliana, vol. 174). Sao Paulo 1939.	0.85
NABUCO, C.: A Sucessora: Romance. Rio 1941	0.60
NASCENTES, A.: O Idioma Nacional. (Livros Did., vol. 78). Sao Paulo 1941. Boards	0.75
NEIVA, A.: Estudos da Língua Nacional. (Brasiliana, vol. 178). Sao Paulo 1940	0.75
QUEIROZ, D. SILVEIRA DE: Floradas na Serra: Romance. Rio 1941	0.60
REGO, J. LINS DO: Agua-Mae: Romance. Rio 1941	0.60
SANTA ROSA: O Circo. Rio (n. d.) Boards	2.25
SILVA, J. T. DA: Secretario Moderno. Sao Paulo 1941. Boards	0.65
VARGAS, G.: A Nova Política do Brasil. 7 vols. Rio 1938-40	10.00
VERISSIMO, E.: Saga: Romance. Pôrto Alegre 1940	0.85

OUR CATALOGS "BOOKS IN SPANISH" PARTS 1, 2 WILL BE SENT ON REQUEST.

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in the City of Mexico by the First Congress of Professors of Iberoamerican Literature, and reorganized in 1940 in the City of Los Angeles by the Second Congress. The main purpose of the *Instituto* is to broaden and intensify cultural relations among the Americas. To this end it has provided for the publication of the REVISTA IBEROAMERICANA, the only complete panorama of Iberoamerican Literature in existence today.

The *Instituto* maintains standing committees to promote and direct the exchange of professors, men of letters and science, artists and students among the Americas; the printing and distribution of books and articles on Iberoamerican culture; the creation of chairs of Iberoamerican Literature (Spanish American and Brazilian) in the United States, and chairs of North American Literature and Culture in Iberoamerican Universities; and the study of Iberoamerican Culture.

Members of the *Instituto* will meet every two or three years in the form of a Congress, the third meeting having been set for December, 1942, at Tulane University, New Orleans, La.

Members of the *Instituto* are of two categories: *regular members* who pay $4.00 yearly, and *patron members* who pay a minimum of $10.00 yearly. Many institutions —universities, colleges and libraries— will become *subscribers* (at $4.00 a year), or *subscribing patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case. All members and subscribers receive the REVISTA IBEROAMERICANA, but *patrons* (whether members or subscribers) receive in addition the printed MEMORIA (containing the proceedings of and the studies presented before the various Congresses) and other publications of the *Instituto*, such as its CLASICOS DE AMERICA. Patrons' names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of each year.

If you personally are unable to become a patron of the *Instituto*, we urge that you obtain a *patron subscription* for your school library, which will then receive the full cultural benefit of our publications. May we not count on your support and cooperation? Please make checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.*

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

Name of patron member or subscriber ($) .....

Address .....

Mail dues to Dr. L. B. Kiddle, Tulane University, New Orleans, La.

CONDICIONES DE VENTA Y CIRCULACION DE LA REVISTA IBEROAMERICANA

La REVISTA IBEROAMERICANA es el órgano oficial del *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* y por ahora se publicará tres veces al año, en volúmenes de unas 250 páginas. La REVISTA IBEROAMERICANA se sirve gratuitamente a todos los socios del *Instituto*.

Los socios del *Instituto* son de dos categorías: el *socio de número*, cuya cuota es de *cuatro dólares* al año en los Estados Unidos y *dos dólares* en todos los demás países; y el *socio protector*, cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año, lo mismo en los Estados Unidos que en otros países. Las bibliotecas, universidades, colegios y demás instituciones que se subscriban a la REVISTA IBEROAMERICANA se dividen también en dos categorías: el *subscriptor corriente*, cuya cuota es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y *dos dólares en otros países*, y el *subscriptor protector* cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año. Tanto los *socios protectores* como los *subscriptores protectores* (universidades, colegios, bibliotecas y demás instituciones culturales) recibirán gratis, además de la REVISTA IBEROAMERICANA, las MEMORIAS de los Congresos Internacionales de Catedráticos de Literatura Iberoamericana, los volúmenes en que se recojan los trabajos de investigación, interpretación y crítica literarias presentados a dichos Congresos por los delegados que a ellos asistan, y todas las demás publicaciones del *Instituto* tales como sus CLASICOS DE AMERICA. Los nombres de los *socios protectores* y de los *subscriptores protectores* se publicarán en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año. Tanto el giro por el importe de la cuota de socio o de subscriptor como la orden o solicitud respectiva deben enviarse al Tesorero del Instituto, Dr. L. B. Kiddle, Universidad de Tulane, New Orleans, La.

Ni el *Instituto* ni la REVISTA tienen agentes ni representantes fuera de los Estados Unidos; por consiguiente, quienes deseen recibirla —lo mismo individuos que bibliotecas, instituciones y librerías— deben enviar *por adelantado* el importe de la cuota o subscripción, en forma de giro postal o bancario pagadero a la orden del *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* y dirigido a su Tesorero.

El *Instituto*, deseoso de obtener la cooperación de las instituciones docentes y culturales y la de los catedráticos y hombres de letras de Iberoamérica, ha decidido reducir en un 50% la cuota de los socios y subscriptores allí residentes.

La REVISTA IBEROAMERICANA sólo establecerá un limitado número de canjes con las publicaciones análogas, cuando así lo solicite por escrito.

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Francisco Monterde: Director Técnico
Universidad Nacional de México, México, D. F.

Carlos García-Prada: Editor en Jefe
University of Washington, Seattle, Wash.

Coeditores:

William Berrien
American Council of Learned Societies
907 Fifteenth St.,
Washington, D. C.

John E. Englekirk
Tulane University
New Orleans, La.

Raimundo Lazo
Universidad de La Habana
La Habana

Sturgis E. Leavitt
University of North Carolina
Chapel Hill, N. C.

Concha Meléndez
Universidad de Puerto Rico
Río Piedras

Arturo Torres-Rioseco
University of California
Berkeley, Cal.

John A. Crow
Encargado de la sección de anuncios
University of California
Los Angeles, Cal.

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Presidente

John E. Englekirk, Tulane University, New Orleans, La., E. U.

Vice-Presidentes

William Berrien, American Council of Learned Societies
907 Fifteenth St., Washington, D. C.

Raimundo Lazo, Universidad de La Habana, La Habana, Cuba.

Raimundo Lida, Universidad de La Plata, La Plata, Argentina.

Secretaria

Dorothy Schons, University of Texas, Austin, Texas, E. U.

Tesorero

L. B. Kiddle, Tulane University, New Orleans, La., E. U.

Editor en Jefe de la Revista Iberoamericana

Carlos García-Prada
University of Washington, Seattle, Washington, E. U.

Delegados

Roberto Brenes-Mesén
San José, Costa Rica

Jorge Carrera Andrade
Quito, Ecuador

Clemente Estable
Montevideo, Uruguay

Cecilia Meireles
Río de Janeiro, Brasil

Mariano Picón-Salas
Caracas, Venezuela

Alberto Tauro
Lima, Perú.

SECCIONES PERMANENTES DEL INSTITUTO

I. Sección de Coordinación de Investigaciones Lingüísticas y Literarias.
Presidente: E. K. Mapes, State University of Iowa, Iowa City, Iowa, E. U.
Vocales: Julio Jiménez Rueda, Leavitt O. Wright, Edward Neale-Silva, Raúl Silva Castro.

II. Sección de Bibliografía.
Presidente: Ernest A. Moore, University of North Carolina, Chapel Hill, North Carolina, E. U.
Vocales: Raymond L. Grismer, Rafael H. Valle, John T. Reid, Ralph E. Warner.

III. Sección de Publicaciones.
Presidente: Carlos García-Prada, University of Washington, Seattle, Washington, E. U.
Vocales: Arturo Torres-Rioseco, Otis H. Green, John Van Horne, Concha Meléndez.

IV. Sección de Intercambio.
Presidente: John A. Crow, University of California, Los Angeles, California, E. U.
Vocales: Lawrence Duggan, Concha Romero James, Alberto Lopes, J. R. Spell.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

SUMARIO

EDITORIAL 249

ESTUDIOS

EUGENIO FLORIT: Notas sobre la poesía en Martí. 253
MANUEL ANTONIO BONILLA: Don Antonio Gómez Restrepo y su obra literaria . . . 267
ENRIQUE DÍEZ-CANEDO: Biblioteca del Estudiante Universitario 285
ANTONIO DE UNDURRAGA: La órbita poética de Jorge Carrera Andrade 293
JUAN FELIPE TORUÑO: Walter Whitman, bíblico, futurista poeta de América 305
LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: Dos notas sobre literatura peruana contemporánea 315
ALBERTO R. LOPES: Rafael Arévalo Martínez y su ciclo de animales 323
ALBERTO TAURO: El Espejo de mi Tierra . . 333
ERNESTO PINTO: La evolución artística de José G. Antuña 345
VIRGIL A. WARREN: Eduardo de Salterain y Herera, como novelista 351
WERNER PEISER: El humanismo en la literatura mexicana 359
JOSÉ JUAN ARROM: La poesía afrocubana . . 379
A. ORTIZ-VARGAS: Perfiles angloamericanos . . 413

Reseñas

Ermilo Abreu Gómez: *Nayar*, por Miguel Angel Menéndez 427

César Brañas: *La forma de su huída*, por Jorge Rojas 429

Gordon Brown: *From West to East*, por Benjamín Subercaseaux, traducción de John Garret Underhill 433

Gastón Figueira: *Pájaros nuestros*, por Juan Burghi 435

———*Junto a la paloma*, por Arturo Vázquez Cey 436

Manuel García Hernández: *Las torres desprevenidas*, por Jacinto Fombona-Pachano 437

Vicente Gerbasi: *Música y eco de tu ausencia*, por Pascual Venegas Filardo 441

Arthur E. Gropp: *La primera imprenta en las provincias internas de Oriente: Texas, Tamaulipas, Nuevo León y Coahuila*, por Vito Alessio Robles 442

———*Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI; estudio bio-bibliográfico*, por Román Zulaica Gárate 445

———*Guia das bibliotecas brasileiras*, Brazil, Instituto Nacional do Livro 447

———*Suplemento ao Guia das bibliotecas brasileiras*, novembro-dezembro 1940 janeiro a junho 1941, Brazil, Instituto Nacional do Livro 449

Willis Knapp Jones: *Huellas en la tierra*, por Oscar Castro Z. 450

Ignacio Lasso: *Banca*, novela escolar, por Angel F. Rojas 451

Concha Meléndez: *Poetas nuevos de Bolivia*, por Guillermo Vizcarra Fabre 454

———*El precursor o sea el Romance de don Joseph Alonso de Ibáñez*, por Manuel Frontaura Argandoña 455

FRANCISCO MONTERDE: *An edition of* Triunfo de los Santos, *with a consideration of Jesuit school plays in Mexico before 1650*, por Harvey Leroy Johnson 457
EDMUND DA SILVEIRA: *Pureza*, por José Lins do Rego 459
———*Conferências*, Federaçao das Academias de Letras do Brasil 461
———*Machado de Assis*, Federaçao das Academias de Letras do Brasil 462
CLOTILDE M. WILSON: *Rueda-Rueda*, por Yolanda Lleonart 464
DANIEL WOGAN: *El indio en la poesía de América española*, por Aída Cometta Manzoni 467

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía crítica sobre Carlos Pezoa Véliz, por Norberto Pinilla 473

INFORMACIÓN

A los colaboradores, autores y empresas editoriales 483

VOL. IV. México, D. F., 15 de febrero de 1942. Nº 8.

EDITORIAL

UN CASO DE COOPERACION BIBLIOTECARIA

DESDE hace muchos años las universidades de Tulane, Duke y de North Carolina, situadas todas en el sur de los Estados Unidos, se han interesado en los estudios relacionados con Iberoamérica. Este interés se ha reflejado en cursos, publicaciones y libros adquiridos para sus bibliotecas. Tulane llegó a ser reconocida como una de las más adelantadas en investigaciones arqueológicas relativas a la América Central; Duke reunió una colección notable de libros brasileños y adquirió la colección Velasco de libros peruanos; y la Universidad de North Carolina no se quedó atrás en cuestiones de folklore y de bibliografía.

Pero, debido a los recursos limitados de cada universidad, era más que evidente que, para hacer algo que valiera verdaderamente la pena, sería provechoso llegar a un

acuerdo de cooperación en vez de irse cada una por su propio camino. Así es que los que tenían más entusiasmo por los asuntos iberoamericanos se reunieron para discutir el problema de ayuda mutua. Desde luego la primera reunión fué caracterizada por un espíritu de amistad, como lo fueron muchas otras que siguieron. Los resultados justificaron ampliamente los concilios preliminares y al fin tomaron la forma de un convenio.

Mirado el convenio desde cierto punto de vista, parece que las tres universidades aprendieron algunas lecciones de la guerra mundial, porque dividieron sin más ni más el territorio que esperaban "conquistar". Sin embargo, esta división de posibles conquistas no representó una invasión directa del territorio ajeno, sino la adquisición de tomos impresos en clásicas letras de molde. Por consiguiente, el convenio en cuestión no ha inspirado miedo a nadie, excepción hecha de algunos empleados de las bibliotecas respectivas, que se ven amenazados con inesperados trabajos, cosa desagradable en cualquier república.

En breve, la "división" de casi dos continentes será como sigue: la Universidad de Tulane va a "tomarse" el campo de la América Central y las Antillas, y las de Duke y de North Carolina a la América del Sur. La Universidad de Duke va a especializarse en la adquisición de libros que tratan del Brasil, Perú, Bolivia, Colombia y el Ecuador; y la de North Carolina dedicará sus esfuerzos a la Argentina, el Uruguay, el Paraguay, Chile y Venezuela.

Se espera que cualquier inconveniente que se presente con respecto al principio básico de la división geográfica, podrá ser solucionado por un intercambio de informaciones y una política liberal de préstamos entre las bibliotecas. Cuando los intereses de los miembros del personal docente no estén de acuerdo con las divisiones geográfi-

cas establecidas, tiene un miembro de una de esas instituciones el privilegio de recomendar a otra la compra de libros, con la seguridad de que se dará a su sugerencia la debida consideración.

Se hará un intercambio de listas de los libros conseguidos. Si es posible, se formarán catálogos generales de las colecciones de las tres instituciones. Cada una de éstas se compromete a tratar de completar el grupo de periódicos de que sea responsable. La transferencia de series incompletas de periódicos, de acuerdo con la división geográfica, se hará siempre que sea posible. Se mantendrá un catálogo colectivo de las series en las tres instituciones, si ello es factible.

El convenio entre las tres universidades ha estado en vigencia solamente un año y varios meses, y por consiguiente es demasiado temprano para determinar exactamente la significación que reviste. Baste decir, sin embargo, que las compras ya hechas tienen verdadera importancia y se relacionan entre sí, en vez de ser completamente aisladas. Una de las dificultades que han surgido es la de reunir revistas que se encuentran sobre los estantes en colecciones parciales.

Claro está que algunos de los números son raros, pero aun así las universidades tienen la esperanza de encontrar en los diferentes países iberoamericanos los que les hacen falta. De seguro las librerías de viejo tendrán enterrados muchos números sueltos de tales revistas, los cuales deben ver la luz sin más demora para no ser ahogados para siempre.

Se ha rogado encarecidamente la cooperación a los hombres y mujeres de buena voluntad en esta pesquisa intelectual. No han tardado unos y otras en prestar su ayuda, y así cada día las colecciones son más completas. Es de

esperarse que con el tiempo no faltará nada de verdadera importancia en las tres bibliotecas combinadas, y que los estudiantes de las tres universidades no dejarán de aprovechar las oportunidades que se ofrecen para el estudio de Iberoamérica.

STURGIS E. LEAVITT,
University of North Carolina.

ESTUDIOS

Notas Sobre la Poesía en Martí

Trabajo escrito para el ciclo de conferencias "Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy", del Ateneo de La Habana, y leído por Ricardo Florit, hermano del autor, el día 26 de abril de 1941.

PORQUE se trata sólo de contar una "impresión" personal de la poesía de Martí; porque no ha de haber en aquélla estudio minucioso ni crítica literaria; porque, en fin, el objeto de estas conferencias es dar a conocer la resonancia que en nosotros, los poetas cubanos de este siglo, tienen los poetas cubanos del XIX: por todas estas razones me he decidido a escribir unas cuartillas, cumpliendo así el compromiso que adquirí hace algunos meses con nuestro querido Presidente del Ateneo, José María Chacón y Calvo. Y no se crea que no me haya costado esfuerzo comenzar el trabajo, tanto por el temor de caer en el elogio apasionado y débil, que ha sido, con honrosas y escasas excepciones, el único elogio que ha recibido entre nosotros la obra del Maestro, como por la certidumbre de que no podré llenar mi cometido del modo preciso y claro que un ensayo de esta naturaleza requeriría. Se puede hablar y escribir mucho sobre Martí poniendo en la palabra y en la pluma un fervor epidérmico, un amor de dientes afuera, un entusiasmo que en muchas ocasiones no ha servido más que para disimular el desconocimiento de su obra y la distancia a que se ha estado de su espíritu. Y sin embargo, a la obra de Martí hay que ir con fervor, con amoroso ímpetu, con ardiente entusiasmo. No queda, pues, otro remedio que dejarse llevar por ellos, poniendo además, como en mi caso par-

ticular, una sinceridad de muy hondas raíces y una honradez con la que me atrevo a desafiar al más honrado.

Siempre que me he preguntado sobre el valor de la poesía de Martí la respuesta ha sido terminante. Podrá admirarse mucho de ella y disentir mucho de ella también; podrá entusiasmarnos en sus momentos serios y desilusionarnos un poquito en sus instantes ligeros. Pero siempre, a través de toda ella, desde *Ismaelillo* hasta los *Versos sencillos,* desde los *Versos libres* hasta cualquier dedicatoria de retrato escrita a vuela pluma por el poeta, nos sorprenderá su acento personalísimo, su originalidad en la expresión, los hallazgos de imágenes y metáforas que hacen de él —que hago yo de él— el primero de nuestros poetas, de igual modo que es el primero de nuestros prosistas. Curioso es observar que si la prosa martiana está llena de poesía, su poesía nunca es prosaica. El verso lo utilizó siempre para decir lo que no podía expresar en prosa. Y sin rebuscamientos, sin falsas oscuridades logró modos de realización poética que todos los que han venido después de él —y no me ciño al límite de nuestra isla— le deben y le han de agradecer.

Tantas veces escuché en los primeros años de mi vida literaria, y aun de labios de personas cultas, que lo que contaba en Martí era todo lo demás: su vida, su obra, su oratoria, su prosa, su ideología política, su pensamiento revolucionario, todo, menos su poesía, que me asombraba un poco mi entusiasmo por ella, y dudaba un mucho del valor que mi juvenil apreciación tuviera. Andábame un tanto deslumbrado por los para mí espléndidos jardines de su lírica y no acertaba a comprender cómo los que yo pensaba que sabían más que yo le restaran valor a mi devoción juvenil. Pensé muchas veces si no estaría equivocado, si realmente la obra poética de Martí no tendría la altura que yo le veía. Montes pensé ver yo, y tal vez fueran tan sólo lomas. Mis palmas de entonces acaso fueran como el "marabú" de nuestros campos, que todo lo cubre y sobre toda otra planta se extiende, ahogándola.

Pero no. A medida que mis conocimientos y mis lecturas me lo dejaban ver, me aseguraba en mi impresión primera. Sabía ya, después, de quien le llamó Maestro; de quien le ponía en firme y altísimo lugar dentro de la lírica de su tiempo. Y así fueron disipándose las dudas, y las sombras clareándose. Han pasado muchos años. Y hoy miro entusiasmado establecerse el poeta, de un modo cada vez más

seguro, en el lugar en que mi joven intuición lo había colocado. Si antes, al escuchar a los niños el "hay sol bueno, y mar de espuma, y arena fina" se me alegraba el corazón porque sí, que es suprema razón de la niñez, ahora el espíritu se regocija con esos versos en los que la bondad del sol no es sólo un adjetivo, y la finura no es sólo una cualidad física de la arena, y el mar de espuma es un mar distinto de los otros, porque es el mar vivo del poeta. Recordando ese espléndido poema "Los zapaticos de Rosa", releyéndolo muchas veces, puede uno aquilatar el profundo contenido lírico que encierran versos al parecer triviales como: "el aya de la francesa — se quitó los espejuelos" y aquellos enormes a lo alto y lo hondo de: "y pasó el tiempo y pasó — un águila por el mar". Es extraordinario el poder de síntesis que utiliza Martí, el frondoso orador y el arrebatado poeta de los *Versos libres,* cuando en un sencillo octosílabo encierra toda una evocación sentimental o la caída del crepúsculo sobre la playa. En estos poemas de *La Edad de Oro* o en sus *Versos sencillos* pensamos, cuando pensamos en el Martí del modernismo inicial; como volvemos a los *Versos libres* o la oda "A mis hermanos muertos el 27 de noviembre" para reconocerle el ímpetu romántico.

Y es que en él, alta arista que une dos lomas de diferente ladera, viene el romanticismo a dar últimos gemidos y apóstrofes postreros, para verterse después en el lujo moldeado y exacto del puro verso con que lo moderno se entra por la lírica de los últimos años del siglo XIX. Se me ocurre decir aquí, pues, que en Martí termina lo romántico de escuela poética y comienza lo otro, lo que llegó en Rubén Darío a su más alta cumbre. La evidente dualidad que se observa en la vida de nuestro revolucionario: el aliento romántico y el sentido práctico de la realidad circundante, tienen un equivalente en las dos fases de su poesía. No fué él, desde luego, precisamente un modernista —en lo que para nosotros significa el término como denominación de un movimiento literario— porque estaba haciendo revolución, estaba soñando con libertar a un pueblo y para eso había que ser romántico. O, mejor: porque lo era —hijo de su siglo y de su dolor de hombre hambriento de patria libre—, hizo revolución y soñó con libertades. Hace poco tiempo Pedro Henríquez Ureña, en admirable conferencia, se refería a esto. Y nos hacía notar que América no pudo dar más que poesía romántica mientras no terminó el ciclo revolucionario, al lograrse la independencia de sus pueblos.

A la única guerra justa, la que se empeña en destruir una tiranía, no se la alienta con estrofas de terciopelo, sino con férreos gritos. Cuando se hace la calma —aunque sea esa calma un poco turbia de nuestras inquietas repúblicas—, el poeta puede llegar a lo que piensa, después de lo que exalta; a lo que busca una forma ordenada, después de lo que se vierte en una desordenada forma. Porque Martí no llegó nunca a ese momento de lujo, le vemos a las puertas de la nueva escuela, señalando el camino que otros, más afortunados que él, habían de seguir. No quiso jamás en sus tiempos, que eran de lucha, de agonía, refugiarse en torre de marfil. Era muy honda su responsabilidad de hombre de acción para inhibirse de sus deberes públicos. Todo lo más, se hundía en el campo, no de grado, sino por fuerza —"me echaron (dice) al campo"—, como para disculparse el honrado de su temporal apartamiento. Y entonces, cuando rozaba su boca una abeja, sentía crecer en su cuerpo un mundo, y le brotaban de la angustiada pluma esas joyas de la poesía que son sus *Versos sencillos,* en los que tan a menudo se echa de ver la preocupación mayor de su vida, que no trata de ocultar aun en el tono menor de su verso de entonces.

Pero no nos precipitemos. Antes de continuar, quiero dejar expreso aquí mi deseo de no entrar en el análisis cuidadoso de lo que romanticismo y modernismo fueron como modos de expresión poética. Apenas he aludido a ello, y eso me basta. Quede sentado también —y por eso lo reitero—, que para mí, Martí representa el ocaso bellísimo del primero y la aurora, de luz incierta aún, pero ya hermosa, con que el segundo amanecía. Hay poetas de tan poderosa significación en la historia literaria, que sus momentos valen por capítulos enteros de ella. Para no remontarnos muy lejos en el tiempo y, sobre todo, para no hacer historia, bástale a mi propósito decir que, del propio modo que con Juan Ramón Jiménez sale la poesía de habla española del modernismo rubeniano para entrar en lo que le ha seguido y que forma el grupo de las escuelas contemporáneas —si la palabra "escuela" vale algo al hablar de poesía—, así el romanticismo americano se ensancha y cobra alturas muchas veces dignas en nuestro Heredia, se desborda en todo el ciclo de *El laúd del desterrado* y llega a Martí, que lo recoge y lo dignifica en la maravillosa floración de sus *Versos libres.* Y en el propio Martí, poeta de transición, aparecen los primeros acentos modernistas, ya bien determina-

dos, ya con todas las características que habrían más tarde de llegar a su cumbre en Rubén Darío. Porque es esto, amigos míos, lo interesante en él. El —permitidme que lo exprese con queridas palabras mías— el "doble acento".

Nótese, también, que la poesía de Martí es de tal naturaleza que no podemos encerrarla en los estrechos moldes de una clasificación determinada. Su romanticismo o su modernidad saltan por encima de tales barreras y llegan hasta nosotros siempre frescos, originales siempre. Nadie hasta él, ni después de él, ha sabido decir las cosas que él dijo, ni del modo clásico, romántico o moderno como él las dijo. Porque se sabía hasta olvidarlas su copla española y su elegía inglesa, porque, sin pedirlas prestadas a nadie, eran por la cultura connaturales en él las más diversas formas poéticas, podía hacer con el verso lo que su necesidad creadora le dictara. "Recortar versos también sé, pero no quiero. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje", dice en el prólogo a sus *Versos libres*. Lo que no le impide exclamar años más tarde, al publicar sus *Versos sencillos*: "...porque amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras". De suerte que su gran amor a la libertad se lo llevaba también a la poesía. Y, sin casarse con ningún modo de expresión, vierte en ella su sentimiento y sabe dar la vasija que más conviene a cada lluvia que le baja de su cielo.

Hay primero versos de escuela —o de no escuela—, notas aisladas, aun la vibrante de indignación que es su oda "A mis hermanos muertos el 27 de noviembre", escrita en Madrid en 1872. Pero, una vez en México, escribe tres años después el poema "Magdalena", en el que nos encontramos con versos como estos, que parecen de Rubén:

> Aquel cuello gentil se doblegaba,
> Aquella alta cabeza no se erguía;
> Y en los valles el lirio sollozaba,
> Y el nelumbo en los lagos se moría,

o este otro maravilloso serventesio de "María":

> Esa que ves, la del Amor dormido
> En la mirada espléndida y süave,

Es un jazmín de Arabia comprimido
En voz de cielo y en contorno de ave.

Hay que ir hasta 1894 para encontrar en el poeta acento semejante, como cuando escribe para Cecilia Gutiérrez Nájera:

En la cuna sin par nació la airosa
Niña de honda mirada y paso leve,
Que el padre le tejió de milagrosa
Música azul y clavellín de nieve.

Esa música azul del poema es, se me antoja a mí, digna hermana de aquella "voz de cielo y contorno de ave". En una y otra estrofa están ya de un modo claro, definido, terminante, el trabajo de orífice y el lujo de la palabra exquisita y alada que caracterizan las mejores realizaciones del modernismo.

Pero desandemos un poco el camino, para encontrarnos con *Ismaelillo,* que se publica en abril de 1882. De este libro —de esta fecha— se hace partir el modernismo americano. Pero, ¿no corre a lo largo de todo él, como una vena de tinte crepuscular, el tono romántico? Ese tono que veremos después, impetuoso y brusco, lleno de sacudidas dolorosas y exclamaciones tremendas en los *Versos libres,* aquí presenta el reverso de la medalla. Aquí se asienta —a pesar de las alusiones que el poeta hace a su destino batallador— en una luz de tenue brillo, muy a lo Bécquer, a quien siempre recuerdo cuando leo momentos como estos, del primer libro de Martí:

Sobre la piel, curtida
De humanos aires,
Mariposas inquietas
Sus alas baten.

("Brazos fragantes")

y

De águilas diminutas
Puéblase el aire:
¡Son las ideas, que ascienden,
Rotas sus cárceles!

("Musa traviesa")

y en todo el poema titulado "Penachos vívidos":

Como taza en que hierve
De transparente vino
En doradas burbujas
El generoso espíritu;

Como inquieto mar joven
Del cauce nuevo henchido
Rebosa, y por las playas
Bulle, y muere tranquilo;

Como manada alegre
De bellos potros vivos
Que en la mañana clara
Muestran su regocijo,
Ora en carreras locas,
O en sonoros relinchos,
O sacudiendo al aire
Su crinaje magnífico;

Así mis pensamientos
Rebosan en mí vívidos,
Y en crespa espuma de oro
Besan tus pies, sumisos,
O en fúlgidos penachos
De varios tintes ricos,
Se mecen y se inclinan
Cuando tú pasas — ¡hijo!

y más aún, en los exasílabos de su "Tórtola blanca":

El aire está espeso,
La alfombra manchada,
Las luces ardientes,
Revuelta la sala;
Y acá entre divanes
Y allá entre otomanas,
Tropiézase en restos
De tules o de alas,

bellísimo poema todo él, que termina con estos cuatro versos de ternura inefable:

Que el balcón azotan
Dos alitas blancas

Que llenas de miedo
Temblando me llaman.

Ismaelillo rebosa de instantes alucinados, irreales, como los vamos a encontrar luego en toda la poesía martiana. El hombre que vió dos veces el alma, que le amansaba el cráneo a su amigo muerto, tenía el sexto sentido tan alerta siempre, que constantemente nos hace ver su comercio con lo desconocido, aunque ahora sea lo tiernamente fantástico, que le hace decir en "Sueño despierto":

¡Un niño que me llama
Flotando siempre veo!

y en "Sobre mi hombro":

Es que un beso invisible
Me da el hermoso
Niño que va sentado
Sobre mi hombro.

¿Qué San Cristóbal del verso pudo decir jamás la ternura de esa emoción de llevar sentado un niño como el Jesús pequeño sobre su hombro? ¿Y qué herido del mundo podría tener, como él lo tiene, el consuelo que le hace pensar, en "Tábanos fieros":

Y yo en el agua fresca
De algún arroyo amable
Bañaré sonriendo
Mis hilillos de sangre?

Es que a nosotros, heridos todos por el inmenso dolor que agobia al mundo, en estos tiempos de barbarie suelta, cuando parece que todo el aire está lleno del llanto y el crujir de dientes de que hablaba Cristo; cuando se quisiera detener con un anatema la avalancha que desde el centro de Europa se desborda y que como un pulpo de pesadilla va extendiendo sus tentáculos sobre pueblos heroicos y pueblos acobardados; es que a nosotros, repito, nos cae como una bendición del cielo de la poesía poder leer versos como éstos de Martí, y se nos restañan un poco las heridas al pensar que en medio de su tormenta viva, nuestro poeta sabía buscar una hora se-

rena para decir el verso de oro. Verso de oro que en este *Ismaelillo* tierno va entrándosenos por la piel "curtida de humanos aires", y que el poeta sabe expresar sencillamente si, como él dice "de mis sueños desciendo — y en papel amarillo — cuento el viaje". Así es, así debe ser toda poesía: el cuento de un viaje que se hace a regiones altísimas, de las que se regresa con un poco menos de fango en las alas y un poco menos de niebla en el espíritu.

Y ahora, el salto. Hemos venido bogando por el arroyuelo claro, como quien, a la mañana, busca en el paseo el frescor de las aguas y la sombra verde que cae de las orillas frondosas. Y de repente, la catarata. Y por ella bajamos aturdidos primero por el fragor y asombrados por la rugiente belleza después. Son los *Versos libres*, que le salen al poeta del hondón mismo de su alma atormentada. El lo dice. Recordémoslo: "Tajos son estos de mis propias entrañas — mis guerreros. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida". Y, más adelante: "He querido ser leal, y si pequé, no me avergüenzo de haber pecado".

Aquí vuelvo a ver yo —y a decirlo— la última gran lumbrada del mejor romanticismo de habla castellana. Aquí están, todavía, la actitud arrogante, el yo que domina, la frase en primera persona, firme y entre signos de exclamación. La diferencia con los románticos anteriores está en el genio. Lo que en alguno parecía sonoro, y era hueco; sonaba a recio y muy a menudo era flojo y como de papeles de colores, en este Martí de los *Versos libres* nos convence por el absoluto dominio del lenguaje y por la firme sinceridad con que traduce sus visiones. Nunca —y menos aquí— es nuestro poeta el artista artificioso, sino el verdadero vate. El sueño visto está ahí: primero, en la mente iluminada por el divino toque de gracia; después, en el poema que se transcribe del modo más digno, por la maestría y la cultura. Sabe Martí ver su visión y también sabe escribirla para que la veamos nosotros.

No pretendo que recordemos juntos, amigos para quienes desde lejos escribo estas cuartillas, todo el enorme caudal poético que contienen los *Versos libres* de Martí. Sería irlos leyendo uno a uno. Esta "selva de bramidos", que dijera Sarmiento, y también de caricias exquisitas, agrego yo, no puede comentarse en detalle. Nos faltaría el aliento, y el vértigo de la altura se apoderaría de nosotros.

Quiero tan sólo detener mi vacilante paso en el olor que a poesía del más alto rango tienen algunos de sus versos. Sabemos todos que el poema digno lleva una calidad ejemplar y un valor serio. Algunos hay que llegan a nosotros nítidos, casi perfectos, rebosantes de belleza, como una copa de oro de la que se vierte hacia fuera el vino más precioso. Y hay versos en tales poemas en los que, además, está el sello del misterio. El algo inexpresable que es la Poesía. De esos momentos que caen como flores del cielo sobre los poemas de Martí he compuesto una antología ideal, esbozo de otra más cuidadosa que para más adelante acaricio. Por ese estigma con que el Espíritu denota su presencia se reconoce al verdadero poeta. La lengua de fuego no siempre está en presencia. Pero cuando ha bajado, cuando se detiene por milagro e ilumina, por milagro también, el sueño, entonces ya podemos olvidar, y perdonar, y disculpar los versos flojos y como hechos en otra fábrica. A veces, toda la obra de un poeta la daría yo por un solo verso, que salta de ella como un torrente de luz deslumbradora. ¿Dónde se me queda la magnífica obra de Rubén Darío, con sus aciertos y sus momentos extraordinarios, ante uno de sus grandes versos únicos, como el inefable "viste caer las gotas de mi melancolía", y como los de aquél su gran poema en que llama a los poetas "torres de Dios", y "pararrayos celestes", y "rompeolas de las eternidades"?

Pues los *Versos libres* de nuestro Martí están sembrados de esos instantes de gracia poética, de esa presencia del Espíritu. Veámoslos juntos:

> . . . y no vuelan
> Del arbolar espeso entre las ramas
> Los pálidos espíritus amados!
>
> ("Hierro")

> De pie sobre las hojas amarillas,
> En la mano fatal la flor del sueño,
> La negra toca en alas rematada,
> Avido el rostro, trémulo la miro
> Cada tarde aguardándome a mi puerta.
>
> ("Canto de otoño")

> Yo, pálido de amor, de pie en las sombras,
> Envuelto en gigantesca vestidura

De lumbre astral, en mi jardín, el cielo,
Un ramo haré magnífico de estrellas.
¡No temblará de asir la luz mi mano!

("Flores del cielo")

¡El cielo, el cielo, con sus ojos de oro
Me mira, y ve mi cobardía, y lanza
Mi cuerpo fugitivo por la sombra...

("Media noche")

Y la tierra en silencio, y una hermosa
Voz de mi corazón, me contestaron.

("Homagno")

...Se enciende, como a fiesta, el aire claro
Y el vivo que a vivir no tuvo miedo,
Se oye que un paso más sube en la sombra.

("Yugo y estrella")

y así en todos ellos, en "Astro puro", en "A los espacios", donde nos cuenta, porque lo ha visto, cómo quiebra su cáliz el alma; y en "Poeta",

...en tierra y mar lucía
Una tranquila claridad de boda.

y en "Luz de luna", y en "Flor de hielo" y por último en aquel maravilloso poema de la "Copa con alas", que yo me leo mil veces y las mil me suena nuevo por lo original, y lo exquisito, y lo apasionado. Todo él está tocado de gracia poética. Parece que con él al espacio azul nos remontamos. Dice el poeta que sólo el Amor sabe el "modo de reducir el Universo a un beso". Y yo digo ahora, y me digo siempre, que sólo Martí supo ese modo de reducir el Universo a un verso. Verso de fuego y de cristal, de "ala y raíz", de amor y de éxtasis, como debe ser el éxtasis y el amor de los grandes místicos. ¡Qué poema! ¡Qué único y solo poema de divina y humana hermosura!

Ahora el torrente se ciñe a sus orillas y el agua amánsase de nuevo. Lo que vería en alto y ancho se vuelve a otra dimensión: y ya es lo hondo. Por la profundidad de serena superficie, agitada tan sólo aquí y allá por el latigazo que los recuerdos de la patria esclava levantan en el aire, vamos con los *Versos sencillos*. Extraña sencillez la de estos poemas de Martí, donde todo nos parece tan pensado, donde no falta ni sobra nada. ¡Qué bien le ha sido posible naturalmente, sin que se eche de ver el esfuerzo, encerrar su lírica en estos octosílabos densos! Es que, además, él no lo ha buscado. No se ha dicho — como se lo están diciendo muchos hacedores de versos: "Ahora voy a escribir así", o "ahora voy a decir esto o lo otro", como si la poesía fuese cosa de voluntad y de esfuerzo. ¿Que se convoca un certamen para premiar un poema sobre tema dado? Pues a él van. Y a construir versos y versos de ocasión y a la medida de unas bases absurdas. ¿Que se cansan de tal forma de su poesía y se les ocurre pensar otra nueva? Pues a trabajar en ella, para luego asombrar a los burgueses con su hallazgo. Y qué poco saben los táles de la humildad que se necesita para llegar a convencerse de que todo eso es falso, y que lo único que los poetas hemos de hacer es esperar... esperar a que la Voz nos llegue, y sintamos la sacudida de su aire divino. Y entonces sí hemos de trabajar, de juntar voluntad y esfuerzo y aprovechar el aviso, despiertos, vigilantes, con todos los sentidos alerta para que no se nos escape el ángel visitante. Humildad, poetas. Trabajo lento en nuestra sombra. Serenidad en nuestra inquietud. Amor apasionado a la soledad y a la poesía. Y otra vez humildad. Y que en premio de ello, alguna vez —para unos llegó ya; otros aún la esperamos en paciencia— baje sobre nuestra cabeza la lengua del divino Espíritu.

Perdón. Decía que Martí no buscó la forma de sus versos sencillos, sino que la encontró un día en que, enfermo de alma más que de cuerpo, tuvo que huír de la ciudad y acercarse a la pura naturaleza. ¡Qué bien! Así le salieron esos poemas brillantes, claros como gotas de rocío, infinitos en su brevedad, hondos en su apariencia cristalina. Ahora no es el mar bullente y trágico lo que le atrae, sino el "arroyo de la sierra"; ahora es el "bosque eterno cuando rompe en él el Sol"; ahora prefiere "estar en la sierra cuando vuela una paloma". Ya su verso, que fué monte, se asemeja más al abanico de plumas. Le queda —siempre le quedará— el "vigor

del acero con que se funde la espada", y con ese vigor apostrofa a la tiranía, y nos cuenta el extraño suceso del hijo que pasó "de soldado del invasor" por la tumba del cortijo "donde está el padre enterrado", y nos señala en su recuerdo, como una pesadilla, la hilera de "los esclavos desnudos" cuando "una madre con su cría pasaba dando alaridos", y le dice, en fin, al hijo que prefiere verlo muerto a verlo vil. Pero al lado de todo eso que tiene que decir constantemente, porque es su alma noble de hombre libre la que se lo impone, están esos exquisitos momentos de poesía nueva, de acento único, que hicieron a Rubén Darío adivinar en él "el espíritu de un alto y maravilloso poeta". Díganlo, si no, los versos del poema XVI:

En el alféizar calado
De la ventana moruna,
Pálido como la luna,
Medita un enamorado.

Pálida, en su canapé
De seda tórtola y roja,
Eva, callada, deshoja
Una violeta en el té.

que se me antojan a mí hermanos mayores de los que luego iba a escribir el propio Rubén: "En invernales horas mirad a Carolina..." Como lo son los de "La Perla de la Mora", que ya en *La Edad de Oro* estaban, mejor logrados, por cierto.

Y si queremos que en esos versos sencillos nos llegue el tono melancólico, no tendremos más que ir al final del poema XV:

Volveré, cual quien no existe,
Al lago mudo y helado:
Clavaré la quilla triste:
Posaré el remo callado.

y, ¿por qué no?, a "La Niña de Guatemala", con su ir y venir de estrofas que forman a lo largo de todo el poemita como las líneas de un doble recuerdo doloroso.

Nadie sabrá, al leer muchos de estos versos, a qué momentos de la vida de Martí corresponden los recuerdos que nos salen al

paso como cervatillos asustados, que huyen al sentir el ligero ruido que va levantando el pie paseador. Pero tengo por muy cierto que todos ellos se escribieron a la pura luz del instante vivido por el poeta. No importa su fecha, próxima o remota. Lo importante es acumular recuerdos y horas intensas. Ese es nuestro tesoro. Quien no tenga de la tierra suya los tendrá de su cielo. Quien no de amor de mujer o de caricia de árbol, los tendrá de ala de sueño y viaje a nube y estrella. Pero toda poesía está hecha de un recuerdo y un sentimiento. En Martí, que según sus palabras "amó la sencillez" y creyó en la necesidad de poner el sentimiento en formas "llanas y sinceras", el recuerdo es de "ala y raíz". Lo que vivió enraizado en las tierras de su existencia nómada de desterrado, y lo que vió con los ojos de su espíritu.

Que este hombre extraordinario "veía" cosas también extraordinarias, lo tenemos sabido por sus versos:

> Yo he visto en la noche oscura
> Llover sobre mi cabeza
> Los rayos de lumbre pura
> De la divina belleza.

Veía nacer alas en los hombros de las mujeres hermosas; al alma, la vió dos veces: "cuando murió el pobre viejo — y cuando ella me dijo adiós"; vió a su paje el esqueleto, que se acurrucaba a verlo trabajar y sollozar; y vió en extraordinario sueño los claustros de mármol, en donde los héroes, en pie, reposan; y habló con ellos, y les besó la mano. Con sus palabras lo preguntó: "¿Será revelación y poder?" ¿De qué estaba hecha el alma de este hombre, que de tal suerte se entraba, luminosa, por las oscuras galerías del misterio? ¿Qué oculto puente se le tendía entre el aquí y el allá? Y ¿por cuál camino iba y venía de su angustia de tierra irredenta a su cielo limpio y sereno? Y la respuesta nos llega, clara en el oro poniente de esta tarde de primavera próxima, que durante tantos años él supo mirar atribulado o contento: la revelación y el poder, la esencia de su alma, el puente y el camino fueron todo uno y lo mismo: la Poesía.

EUGENIO FLORIT,
La Habana.

Don Antonio Gómez Restrepo y su Obra Literaria

La crítica

LOS juicios literarios, por lo mismo que se refieren a obras humanas, en lo general caducas o tocadas de imperfección, de cuyo mérito deciden las modas reinantes y en última instancia como supremo juez el tiempo, no pueden tener el alcance definitivo que nace de afirmaciones o de negaciones absolutas. De ahí que ni los más expertos críticos, ni mucho menos los mismos creadores de belleza, estén suficientemente capacitados para decir a un libro, a un drama o a un poema: vive tu inmortalidad, eres eterno.

Casos como el de Larra, cuando escribió aquel juicio profundo e inapelable que no han desmentido los años, sobre *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch, no se dan todos los días; en cambio, sabemos del mismo Cervantes la preferencia que él daba en mérito al *Persiles* sobre el *Quijote;* y es muy frecuente ver aplaudido y estar en boga un libro que a pocos soles rueda en el polvo, o rebajado otro que pronto cobra nombre imperecedero. ¡Quién hubiera anunciado a fines del siglo XV —en que vieron la luz— la inmortalidad a que estaban destinadas la *Celestina* de Rojas y la *Elegía* de Jorge Manrique, esos dos grandes monumentos de la lengua! ¡Qué raros los que en estas materias pueden decir la última palabra!

A veces entra por mucho la sugestión, no ya de un individuo sino de una época, como sucedió con el falso Ossián; en otras deciden una errada tradición, la rutina, la superficialidad, como aconteció con el *Centón epistolario* atribuído a Fernán Gómez de Cibdadreal

(que se ha sabido ser superchería literaria debida, según se cree, a Gil González de Avila), y que en los tratados de historia de literatura española se venía dando por monumento de prosa antigua y dechado de pureza del tiempo de don Juan II y don Alvaro de Luna, hasta que empezó a dudarse de su autenticidad, la cual llegó a desbaratar enteramente, por el punto del lenguaje, a que nadie se había atrevido, mediante la más científica y sutil crítica filológica, el maestro de los maestros y el más sabio de sus cultivadores españoles: Cuervo.

Así pues, no será mucho que tratándose de autores próceres contemporáneos, críticos de una misma época difieran radicalmente en sus apreciaciones. Menéndez Pelayo, el incomparable polígrafo, pasmo de una edad que ha dado tantos grandes hombres, ensalzado de alta manera por Boris de Tannenberg, Valera, el padre Del Valle Ruiz, Rubén Darío, Gómez Restrepo y tantos más de todos los países, en todas las lenguas, ha sido negado en su aspecto de crítico, entre otros, para sólo citar autores de nota, por el escritor paraguayo Manuel Domínguez, a quien combate victoriosamente Francisco García Calderón.

El gran crítico español Francisco Navarro Ledesma dice de Bécquer que "logró inmensa popularidad, superior en general a sus méritos", pretendiendo destruir de una plumada los altares que la conciencia literaria española y universal levantó al bardo extraordinario que formó escuela y comprobó la superioridad de su estro con haber tenido, como tuvo, una legión de imitadores.

Entre nosotros, se ha desconocido a Caro su enorme valía como crítico, bien que sin fundamento apreciable, pues no se aducen razones de peso que mantengan de pie tan audaz afirmación; en tanto que el ilustre Merchán, Menéndez Pelayo, Gómez Restrepo y otros como Rufino Blanco-Fombona (quien llama a Caro, con manifiesta exageración, "el enorme crítico clásico, superior a todos los Menéndez Pelayo y a todos los Valeras de España, y sólo comparable a Andrés Bello"), han probado que las armas del excelso traductor y comentador de Virgilio —del que escribió juicios como los relativos a Julio Arboleda, a Olmedo, a Cervantes, a José Eusebio Caro, a Bello, a Menéndez Pelayo, a Núñez de Arce, a Fallon y en general a muchos otros poetas y escritores españoles, nacionales y extranjeros—, pueden lucir muy cerca o a la par de las de Taine o Sainte-Beuve.

¡Qué mucho, si figuras de la talla de Forbes, Johnson, Green, Rhymer, Shaftesbury, Dryden, Foote, Pope, Voltaire, Tolstoy y cien más han tratado de oscurecer o amenguar la fama de Shakespeare, de quien dicen sus compatriotas que en cambio de perder sus obras darían sus posesiones de la India y mucho más! Y el mismo Platón, con Pitágoras, Erasmo y tantos más —forman legión— ¿no han combatido rudamente y aun negado a Homero?

Por otra parte, hay que tener en cuenta la diversidad de opiniones y procedimientos adoptados por los críticos en el espacio y en el tiempo. Para no ir más lejos, en el siglo XVIII y principios del XIX el método consistía en examinar las obras a gusto del que escribía, y aun de un grupo, o de ciertas tradiciones. Viene Sainte-Beuve, y según su método hay que enterarse de la patria inmediata del autor, de su raza, etc., para deducir sus facultades de las de sus ascendientes; investigar sobre su niñez, educación, etc., y para justipreciarlo bien, compararlo con sus antagonistas y con sus discípulos; y muchas otras circunstancias. Según Taine, hay que remontarse de la obra literaria al hombre fisiológico que la ha producido; de éste, al hombre interior, a su alma; luego, a las causas mismas de esta constitución psicológica que viene a resumirse en la raza, en el medio físico y social, en el momento; es decir, que ello vale tanto como escribir la historia de una literatura para rastrear por ella la psicología de un pueblo. Y siguen otros y otros, en cadena interminable, cada cual con su fórmula, con su clave y con su método, así como van pasando los autores, cada uno con su estilo y todos juntos con su fracaso o con su gloria.

De todo punto impónese la crítica, y más a medida que se va desarrollando la cultura. A veces resume el arte nacional; a veces, como hizo Lessing en Alemania, lo suscita. En todo caso, es guía y consejera, alienta, estimula, o discerniendo el trigo de la paja, cumple obra patriótica perdurable, como lo hace el maestro que ilumina las generaciones.

¿Y qué es la crítica? ¿Y cómo ha de ser la crítica?

Queremos hacer notar cuán digno de consideración es atemperar el criterio a ciertas normas en este género tan escasamente cultivado entre nosotros, si bien algunos maestros, de que luego hablaremos, le han dedicado no pocas vigilias, no obstante lo que podríamos llamar abundante producción literaria en esta tierra de

escritores, periodistas y poetas. De ese modo puede acaso suceder que su ejercicio —si hay quien se atreva a acometerlo— se acerque, por lo menos, a la perfección; y que eso, a par de la sinceridad, sea la defensa ante la voz de lo futuro, si éste no aprueba los fallos, o la satisfacción del acierto, si ha de confirmarlos.

Ni la férula de "Clarín", ni la excesiva benevolencia de Valera, ni la depresiva jocosidad de Valbuena cumplen el ideal del crítico moderno. Veamos por qué no.

"La crítica —dice Amiel, *Diario íntimo*— es un dón especial, es tacto, olfato, intuición; no se enseña ni se demuestra: es un arte. El genio crítico es la aptitud para discernir la verdad bajo las apariencias y el embrollo que la ocultan; es descubrirla a pesar de los errores del testimonio, de los fraudes, de la tradición, del polvo de los tiempos, de la pérdida o de la alteración de los textos; es la sagacidad del cazador a quien nada engaña durante mucho tiempo y a la que no despista ninguna estratagema; es el talento del juez de instrucción que sabe interrogar a las circunstancias, y de mil mentiras hace brotar un secreto insospechado. El verdadero crítico sabe comprenderlo todo, pero no consiente ser engañado por nada, sin sacrificar a ninguna convención su deber, que consiste en hallar y decir la verdad. La erudición suficiente, la cultura general, la probidad absoluta, el buen golpe de vista, la simpatía humana, la capacidad técnica, eso y más es indispensable al buen crítico, sin contar con la gracia, la delicadeza, el conocimiento del mundo"...

Caro, el maestro, da el ejemplo y la regla: "La crítica verdadera es luz y no eclipse. Ella es incorpórea: ilumina los objetos para aguzar la visión del espectador, no para entorpecerla; y hace los objetos visibles y hermosos sin alterarlos. El crítico y el historiador han de mostrarse por los efectos mágicos que producen, no por la vana ostentación de su impertinente personalidad; por eso el crítico, como el historiador, sin dejar de ser exacto y científico, ha de tener no poco de poeta o artista, así como la luz embellece las cosas sin perjuicio de una absoluta fidelidad".

Otro maestro moderno —Rodó— refiriéndose a Francisco García Calderón, enseña de este modo: "La crítica es el más vasto y complejo de los géneros literarios; rico museo de la inteligencia y la sensibilidad, donde, a favor de la amplitud ilimitada de que no disponen los géneros sujetos a una *arquitectura* retórica, se confun-

den el arte del historiador, la observación del psicólogo, la doctrina del sabio, la imaginación del novelista, el subjetivismo del poeta. Cultive el joven escritor tan vasto campo, y cultívelo de manera que en él se hermanen la fecundidad y la gracia, enseñoreándose cada día más de los instrumentos que para ello son precisos: el criterio, reacio a todo yugo, lo mismo tradicional que nuevo; la tolerancia, no sólo la que es luz intelectual, sino también calor de sentimiento, penetrante fuerza de amor; el interés fácil y vario, siempre pronto a acudir a donde quiera que un alma piense, sienta u obre; la virtud de la expresión, inseparable de los matices del pensamiento, y por lo tanto auxiliar eficaz de la investigación y del análisis".

"Este ministerio u oficio literario y científico es uno de los más difíciles que pueden realizarse —dice Navarro Ledesma, quien no sólo da el precepto sino el ejemplo—. Para ser buen crítico hace falta poseer todas las facultades y cualidades del escritor con la mayor extensión e intensidad. No quiere esto decir que sea cierta la opinión del vulgo, según el cual, para juzgar si es buena o mala una obra, se necesita saber hacer otra igual o mejor. Lo que se necesita es comprenderla bien, sentirla, dejándose impresionar profundamente por ella, y amando lo que haya en ella de bueno; observarla con mucha atención y reflexionar detenidamente acerca de ella, llegando a descubrir en su fondo y en su forma lo que se ha escapado a la consideración irreflexiva del público lego o falto de cultura; tener habilidad, ingenio y a veces verdadero genio para adivinar y descubrir racionalmente y sin ficciones imaginativas los ocultos propósitos y tendencias del autor; poseer sólida y completa erudición en todas las ciencias y disciplinas relacionadas con el objeto de la obra y con su fin; conocer o presentir los efectos que en la humanidad deben causar la obra y las ideas y sentimientos en ella expuestos, y finalmente tener gusto acendrado, originalidad verdadera y estilo propio, para que la crítica resulte digna de la obra a que se refiere".

Pudiera parecer inoportuno este largo preámbulo, pero no lo es, si se considera que no está mal desengañar a tantos escritores acerca de lo que ellos creen ser la crítica y el arte de escribir, comparado con la inmensa realidad de lo que son tan altas disciplinas. Otro motivo de este acopio de doctrinas y juicios acerca de la crítica,

está en la necesidad de poner sólidas bases a las observaciones que han de venir sobre la magna obra de nuestros grandes críticos, especialmente la de don Antonio Gómez Restrepo, que estudiamos.

En Colombia, Caro, el humanista incomparable, forma con Baldomero Sanín Cano y con Antonio Gómez Restrepo la más destacada agrupación de críticos cuya obra perdurará, por lo sólida y luminosa, a través de las vicisitudes literarias; cada uno cumple a maravilla su tarea, y los tres hacen un todo armónico que honra por extremo las patrias letras. Caro es el dialéctico, que basa sus juicios en la lógica y con frase metálica analiza a un autor, deduce un parentesco literario, define eruditamente una situación y fija definitivamente el valor de una obra; Sanín Cano, en frase escueta y con acopio de datos propios y ajenos, con tendencias más a lo moderno que a lo antiguo, nos da el análisis científico de un libro y lo que vale el empeño literario de su autor; Gómez Restrepo aprovecha su vasta erudición literaria española y universal, sus altas dotes de poeta, su cultura clásica y su acendrado gusto, para decirnos, en cuadros sintéticos acabados, lo que es y lo que vale un autor colombiano o americano, un ciclo de literatura española, un autor italiano, o francés, o inglés, o alemán, o ruso, o polaco, o toda una época de literatura universal. Sería de desear que alguna experta pluma estudiara a estos tres maestros de la crítica colombiana y que, en síntesis sabias, nos hablara de sus labores y de su influencia en nuestra literatura, pues ya es llegada la hora de que nos preocupemos más por lo de casa, si no queremos vivir siempre bajo la dependencia de yugos literarios extranjeros y postizos.

De Baldomero Sanín Cano, el maestro de dos generaciones colombianas, no puede hablarse sino con el respeto y la estimación que merecen los grandes varones que en nuestra patria han consagrado toda una vida al servicio de las letras, pero no así como se quiera, sino con el talento y la eficacia necesarios a producir en el concepto de propios y de extraños el juicio consagrador y definitivo que da el pasaporte para la celebridad. Experto en literaturas y lenguas extranjeras; maestro en lo que se refiere a lengua y letras españolas, lo que es decir filólogo y letrado; conocedor de los distintos sistemas filosóficos y dueño de los demás recursos que ha menester la crítica para su mejor desempeño, a lo que se agrega el caudal de cultura que del constante viajar por los grandes centros

civilizados reportan los hombres ilustres como él; por todo eso no será extraño que las personas capaces de apreciar y comprender la obra del espíritu, el poder de las nobles y puras y bienaventuradas ideas —que Platón decía— consideren el apostolado literario del maestro Sanín Cano como una de las pocas empresas espirituales que honran a la patria.

Gómez Restrepo, crítico

Gómez Restrepo llegó al palenque literario armado de todas armas, y desde luego se presentó como maestro, ya en orden a la crítica, ya considerado como poeta y escritor. Su primera poesía, hecha a la edad de doce años, "La profecía del canónigo", lo confirma. Célebres fueron sus polémicas sobre el hiato y otros puntos con el eminente crítico cubano Merchán, allá por 1884; y hay quienes no olvidan la profunda impresión que produjeron algunos estudios del entonces joven literato, publicados en el *Repertorio Colombiano,* como el que con título "Sobre poemas" vió la luz pública en el año de 1897.

Viajó por Europa y desempeñó la secretaría de la legación de Colombia en Madrid, donde, en contacto con los maestros de la Península, le bebió mejor los alientos a la literatura española; conoció y trató a los ingenios de ese tiempo: Núñez de Arce, Campoamor, Valera, la Pardo Bazán; y oyó de la misma boca de Menéndez Pelayo las sapientísimas lecciones con que el incomparable polígrafo enseñaba y deleitaba al mundo entero. En Roma acendró su sabiduría clásica sobre el mismo suelo que sustenta los monumentos y emblemas de la ciudad eterna, los cuales cantó de alta manera en sonetos de acabada forma, que son otros tantos monumentos de la lírica; y allí mismo publicó años después, para deleite de los amantes de la belleza, la traducción de los mejores cantos de Leopardi, que antes había escrito en Bogotá, con tal perfección de forma y tal devoción por el autor, que se duda haya entre los intérpretes del bardo italiano alguno que pueda igualarse siquiera al traductor colombiano.

Restituído a la patria, después de haber hecho famoso su nombre por tierras de España y de América, el gallardo escritor volvió a sus libros y a su pluma (que no ha soltado desde entonces, por lo

cual entra Gómez Restrepo en la agrupación de los verdaderos literatos, según el concepto de Fichte), y con tal fecundidad ha dado desde entonces producciones tan buenas y admirables, concernientes al arte y a la crítica, que, a publicar sus dispersos artículos y discursos, ocuparían una serie de volúmenes que en verdad podrían ponerse al lado de las obras de Caro y de Suárez, ya que todos tres han sido, con Sanín Cano y pocos más, los más preclaros y constantes forjadores de la prosa en Colombia.

El Nuevo Tiempo Literario, Revista Moderna, Trofeos, Cromos y en general toda publicación literaria de la capital y de otros lugares, han honrado sus páginas con estudios críticos de Gómez Restrepo, que son leídos por el público inteligente con extrema simpatía, en términos que si faltara en esas revistas y publicaciones la firma del egregio escritor hallaría descabaladas sus lecturas, y con razón, porque faltando las lecciones del maestro, como que sobran las sabidurías de los discípulos, pues hay maestros irreemplazables.

Quien quiera saber quién es Gómez Restrepo en punto de crítica literaria, analice cualquiera de sus estudios, haga a un lado las teorías más o menos científicas de los reputados como supremos maestros de la crítica, aténgase a lo que dejamos transcrito del filósofo ginebrino, de Caro, de Rodó y de Navarro Ledesma, y vea si nuestro crítico no satisface completamente esos ideales.

Ora estudie a los autores españoles: a Menéndez Pelayo, a Ricardo León; o a los franceses e italianos: un Barrès, un Rostand, un Carducci; o a los ingenios americanos: un Caro, un Cuervo, un Pombo, un Isaacs, un Fallon, un Rodó, un Darío... deja siempre al lector satisfecho, porque cada juicio de esos es una obra maestra que allá se las ha con las mejores de Revilla, "Clarín" o Ganivet. Acaso sus más notables trabajos críticos sean los que dedicó a Menéndez Pelayo y a Cuervo (donde está uno de los más bellos elogios que se han hecho de nuestra lengua), y en los cuales derrochó elocuencia, sabiduría, entusiasmo, con admiración de propios y de extraños. Y como un modelo de síntesis pueden considerarse el compendio de literatura colombiana publicado en la *Revue Hispanique*, y la introducción que escribió para el parnaso colombiano de Ory, en las cuales, con pocas pinceladas maestras, nos da el retrato de nuestros poetas y literatos, cuyo conjunto así considerado cons-

tituye el cuadro más perfecto que se ha escrito sobre la literatura colombiana. Leamos un fragmento:

"La influencia de Bécquer sobre José Asunción Silva (1865-1896) es visible en los versos que publicó *La Lira Nueva*. Hay exquisita delicadeza y la preocupación altamente poética del *más allá* en 'La crisálida', símbolo de la inspiración del vate en sus luminosos comienzos. Un temprano viaje a París lo puso en comunicación directa con la literatura francesa, y fué desde entonces el más parisiense de nuestros escritores, sin perder por eso el carácter bogotano heredado de su padre don Ricardo. Porque Silva así volvía los ojos con hechizo hacia las viejas tradiciones y los cuentos infantiles, como miraba ansioso a lo porvenir, queriendo anticiparse a las futuras revelaciones de la ciencia y el arte. En otro trabajo nuestro citamos una página del insigne escritor francés Andrés Suarès sobre Baudelaire que puede aplicarse punto por punto para caracterizar la vida y el genio de Silva. Pero la poesía de éste, si entraña una renovación por el aspecto de la sensibilidad y produce un *frisson nouveau*, como toda manifestación sincera de arte superior, no rompe la cadena de la evolución poética en Colombia. Silva tiene su puesto en seguida de Diego Fallon, a quien admiraba mucho y a quien dedicó una linda poesía. Los versos de Silva son de irreprochable perfección artística, y amplíanse pero no rompen los moldes de la versificación tradicional. Jamás hizo versos cojos con el pretexto de enriquecer la métrica castellana, debilidad en que incurrió el propio Rubén Darío. Silva es original y grande por el sentimiento hondo, amarguísimo, de quien ha probado en la primera juventud todos los jugos de la vida y en todos ha hallado gérmenes letales; por la distinción y elegancia con que traza cuadros que recuerdan las telas de Watteau y de Boucher; por la intensidad del pensamiento, que despierta en el alma hondas vibraciones; por esa mezcla de ingenuidad y de pesimismo, de idealidad y de ironía que hace de sus cantos un fruto de sabor nuevo en nuestra literatura. No se ha estudiado todavía la psicología de Silva ni el proceso intelectual y sensitivo que lo condujo de las auroras de 'En marcha' a la negra noche de 'Las gotas amargas', que ya no recuerdan a Bécquer sino a Bartrina, y a la noche más sombría del suicidio: Silva puso fin a su carrera antes de cumplir los treinta años. Si hubiera vivido más, es probable que hubiera disputado a Darío el cetro de la poesía

modernista, no sólo en América sino en España. El 'Nocturno', su más popular composición, es una de las piezas capitales del arte nuevo; es una de esas raras y felices inspiraciones en que un sentimiento profundo y casi inefable halla un motivo poético que lo exprese y una forma plástica que lo encarne; vaga sinfonía que suena como cosa inaudita, y que sin embargo está constituída con elementos de admirable sencillez. Pocas veces la música ha brotado tan íntimamente de las entrañas del tema y ha alcanzado un poder evocador tan grande".

¿No es la anterior una página de arte que aplaudirían sin restricciones los grandes maestros de la crítica?

Así pues, no será extraño que eminencias como Cejador le dediquen alguna de sus obras al crítico bogotano, en són de estima y de admiración, y que altas personalidades de las letras extranjeras reclamen su amistad y honren su nombre con altísimos conceptos; el padre jesuíta Zorrilla de San Martín lo cita elogiosamente en su tratado de literatura universal.

En Colombia todo escritor de las nuevas generaciones (excluyendo por supuesto a los novísimos), todo el que escriba y piense, tiene a señalada honra llamarse discípulo de Antonio Gómez Restrepo: él es el maestro. Si el criticar es arte complicado, en que intervienen cualidades de filósofo, de historiador y de artista, como quiere Sainte-Beuve, él es nuestro crítico; y si el escribir es cosa de ciencia, conciencia y paciencia, como dijo Caro; si es imponerse a las gentes por la alteza del pensamiento, por la sinceridad y el calor del corazón, él es nuestro escritor.

El poeta

¡Tiempos menguados para las letras patrias los últimos tiempos! Antes un poeta, un escritor, eran *rara avis,* y como representaban la flor de una raza, la selección intelectual, merecían y recibían aplausos y parias; distinción y dilección que naturalmente se justifican y evidencian, porque, según dice un autor francés, "si la ciencia es grande porque separa de la mediocridad, el ideal también necesita un seguro y una casta, lo cual explica la dignidad de toda aristocracia exclusiva". Por eso, para alcanzar el *aere ferennius,* además del *andra agathon* que pedía el griego, exigía Horacio en el poeta

mens divinior, esto es, más que divina. Raza de semidioses, los poetas.

A poder simbolizar la patria en algo corpóreo, fingiríamosla a guisa de inmensa pirámide que, arrancando de lo hondo del suelo, tocara con su vértice en las nubes. Cada cara, un ideal: religión, lengua, historia, letras, leyes; en el ápice, la justicia; y más arriba, una llama oscilante, que por sutil milagro fuese música y a la vez perfume y canción: la poesía. Aérea, alta, sublime, diríamos que es el alma del alma de la patria. Para aspirar a esa cumbre son menester alas movidas por espíritus divinos. (Ovidio decía que los poetas están asistidos por un dios). Lo demás, profanación. Tiemblo por ti, como el ojo de la paloma, que Sófocles decía, cuando mido tu espíritu en tus versos, sin música, sin hálito, sin alas; si no los sabes vaciar en ardiente crisol para soltarlos como saetas áureas que han de volar de siglo en siglo; si no ha de vivir de ellos siquiera un hemistiquio, que será mucho quedar, ¿a qué ese afán de metros que te enajena los sentidos? ¡Poeta! ¿Quién dijo esa palabra? Cuando leo a Homero —exclamó alguno— me siento crecer como un dios: ¿qué diremos de los novísimos discípulos de Apolo?

Hoy el arte, si no se ha aplebeyado, se está puerilizando; es un árbol tan accesible, del baobab que era, que no hay mano que deje de alzarse, en arranque destructor, al tronco vacilante. Hoy, como en los buenos tiempos de Juan Alfonso de Baena, pueden alternar con el sastre Antón de Montoro, en los solaces poéticos, los próceres de Villena o de Santillana, o el ardido lidiador Stúñiga, sin desdoro ni rebajamiento propio. Espadas y asadores todo es uno, por lo que al arte toca, en estos tiempos igualitarios y felices. "Mi pluma", dice como Montalvo el primer azacán; "mi lira", exclama el último pichón literario de aldea, "el más barbilampiño de los cursantes de Apolo", que, preñada de genialidades la mente, se cree con derecho a repetir los versos del clásico Valbuena:

> A alcanzar con mi pluma a donde quiero,
> fuese Homero el segundo, yo el primero.

¡Y qué manera de hacerse artistas, escritores y poetas! Leyendo a Walt Whitman, en él se explica uno la naturaleza espontánea, bravía, y la democracia cruda, hechas en sus versos, por modo excepcional, hombre armonioso y representativo: tal la fuerza creadora

de su numen. Con nuestros vates de agua y lana es otra cosa: aunque se creen y logran hacerse llamar ungidos poetas, estos Homeros de mentirijillas, enclenques, canijos y escuchimizados, no alcanzan a enredar un estribillo en los roncos bordones de sus laúdes. ¿Por qué? Porque los verdaderos artistas no se hacen, entendiendo por tales esos seres privilegiados que "piensan cosas admirables, dignas de hablarse a la posteridad", y que saben escribirlas con destreza y música inefables. Sin cultura, sin elevación mental, sin la introspección, sin la sugestión, sin la fuerza emotiva y adivinadora, sin ese gusto tan difícil de obtener fuera del contacto con el arte, con los libros, con los artistas y sobre todo con la naturaleza, sin estilo, en fin, podrán llenar el mundo copleros rasos, buhoneros ambulantes del Pindo, pero no poetas ni escritores auténticos y nobles.

Asienta Revilla en su estudio sobre Fernández Grilo, que poeta de primer orden es aquel que sabe encerrar en el molde hermoso de una versificación perfecta un pensamiento grande, original y profundo, o un sentimiento intenso y vivo que llegue al alma del lector y engendre aquel placer singular que de lo bello nace y que a un tiempo mismo afecte a la inteligencia y al corazón, a la fantasía y a los sentidos.

Gómez Restrepo, como poeta, cumple las condiciones de que habla Revilla, para probar lo cual basta estudiar su obra que, por fortuna, ya vió la luz por disposición de la Academia Colombiana y gracias a la diligente laboriosidad del benemérito padre José J. Ortega, ilustre salesiano, a quien deben las patrias letras el más completo estudio de su historia. Con José Joaquín Casas, Arciniegas, Diego Uribe, Enrique W. Fernández... forma la gloriosa agrupación de poetas que sucedió a la ilustre pléyade integrada por Gutiérrez González, los Caros, Pombo, Fallon, Arboleda y Ortiz. Gómez Restrepo es de aquellos que "no entraron en la corriente innovadora (de Silva, de Valencia) y que escribieron de acuerdo con su genialidad". Sabedor de que toda escuela es una limitación, no quiso ponerle trabas a su musa y, heredero de las virtudes y del gusto clásico de sus grandes maestros españoles y colombianos, echó a volar sus cantos, que "fueron aplaudidos de los conocedores, por la armonía de la versificación, la nitidez del lenguaje y lo profundo del sentimiento", según el sabio concepto de don Rufino José Cuervo.

Si la crítica habla su lenguaje propio por boca de Gómez Restrepo, la poesía habla el suyo por esa misma boca. "Amor supremo" es joya de nuestro parnaso, y en su género no tiene semejante; y los otros cantos de su primera época, como "Viaje a Grecia", "Leyendo a Homero", "Adiós", "A una sevillana", además de su impecable corte clásico, revelan un alma de verdadero artista que por las ideas, por el sentimiento, por la profundidad y por otras excelsas condiciones no le va en zaga a ninguno de cuantos en España y en América han rimado sus propias emociones con perfección insuperable, cumpliendo así el conocido precepto de Boileau:

Soyez vous à vous même un sevère critique.

Algunos de sus versos recuerdan la música que despiertan los de "El lago" de Lamartine:

Y es mi barquilla leve
la concha azul de la deidad de Gnido
que esbeltos cisnes de color de nieve
arrastran sobre el piélago dormido...

"A una sevillana" es otro dechado de armonía, de gracia y de primor descriptivo, que con las tituladas "Recuerdos de Sevilla", "Castellana" y algunas otras emparientan con los mejores versos de líricos como Pombo y el propio Darío.

El volumen de versos de Gómez Restrepo contiene seis partes: *Ecos perdidos, Sonetos, Cantos de Giacomo Leopardi, Poesías varias, En la región del ensueño* y *Relicario.* Creemos que lo mejor de su obra original está en *Ecos perdidos,* en sus noventa sonetos y en *Relicario,* cuyos cantos son quejas del más acerbo dolor por la muerte de la mujer amada; intensos, sinceros, delicadas urnas de emoción, como los que consagraron Diego Uribe y Federico Balart a sus esposas muertas, en libros que no habrán de morir porque son la voz del corazón. La versión de los treinta y cinco cantos de Leopardi ponen al autor a la altura de nuestros grandes traductores: Caro, Pombo, Valencia, Arciniegas y Castillo; y con este admirable aporte a la literatura castellana ha hecho lo que ninguno de los literatos de habla española, dándonos a conocer, en versos magníficos, el alma, los sentimientos, dolores, desencantos y desolaciones

de uno de los más grandes poetas universales. Los sonetos son magistrales y pueden rivalizar con los mejores de los poetas españoles y americanos; armonía, arte, idea, grandiosidad, pasión, dulzura, esas sus principales cualidades. Lástima que en algunos se mezclen asonancias de las rimas de los tercetos con los cuartetos; y aun cuando esta irregularidad no es pecado grave contra el arte, habría sido mejor que la pulcritud de la forma, en este caso, no hubiera dejado nada que desear, como sucede con los restantes sonetos de la serie, de la cual copiamos, para regocijo de los maestros del arte, el titulado "Ulises", que con "Héctor" de José Eusebio Caro y "Homero" de Valencia, forma el trío de sonetos de este género que ennoblecen las páginas del parnaso colombiano:

Víctima del rigor de la fortuna
el padre Ulises al azar navega:
esquivo el sueño su dulzor le niega
y el anhelo de patria lo importuna.

Isla genial, de las sirenas cuna,
descubre el héroe en su derrota ciega,
y oye muelle canción, a usanza griega,
en que el hechizo a la pasión se aduna.

Atado al mástil el astuto aquivo,
hace que el timonel vire en redondo
para escapar al pérfido atractivo;

y él, con anhelo delirante y hondo,
ve deslizarse sobre el mar lascivo
de las sirenas el cabello blondo.

Podríamos transcribir por el estilo muchas joyas de tantas como en el libro aparecen, para que los lectores vean que no exageramos al afirmar que el crítico va a la par del poeta y del escritor en Gómez Restrepo, por tan alta manera, que dudamos haya muy pocos, si alguno, que se le puedan igualar en la posesión de estos tres títulos, que hacen de él, a cabalidad, uno de los más ilustres letrados de la América hispana y uno de los pocos representantes de la cultura y de la escuela clásica que aún nos queda en esta nuestra bien o mal llamada Atenas suramericana.

Si a todas estas prendas literarias juntamos las personales, sobre todo la bondad y la modestia, que hermosean y ennoblecen

la inmaculada vida de don Antonio —como lo llaman sus amigos más íntimos—, tendremos fundido en una sola pieza el varón ejemplar, uno de tantos que estos pueblos de América necesitan para poder llamarse herederos de las glorias literarias de que se ufanan otros centros más adelantados. Por eso pueden aplicársele al hombre bueno, al grande artista, al docto crítico, al ilustre escritor Gómez Restrepo, las palabras sugestivas y luminosas de un pensador americano, Rodó, también maestro como él en el arte y en las cosas del espíritu: "Decir las cosas bien, tener en la pluma el dón exquisito de la gracia y en el pensamiento el de la inmaculada linfa de luz donde se bañan las ideas para aparecer hermosas, ¿no es una forma de ser bueno? La caridad y el amor ¿no pueden demostrarse también concediendo a las almas el beneficio de una hora de abandono en la paz de la palabra bella, la sonrisa de una frase armoniosa, el beso en la frente de un pensamiento cincelado, el roce tibio y suave de una imagen que toca con su ala de seda nuestro espíritu? Hablad con ritmo, cuidad de poner la unción de la imagen sobre la idea, respetad la gracia de la forma, ¡oh pensadores, sabios, sacerdotes!, y creed que aquellos que os digan que la verdad debe presentarse en apariencias adustas y severas, son amigos traidores de la verdad".

El historiador literario

En los últimos años ha seguido siendo el mismo incansable escritor, el secretario perpetuo de la Academia Colombiana, a la cual ha vinculado su nombre definitivamente; y a pesar de sus penas morales y físicas, que sobrelleva con cristiana resignación y grande entereza, está escribiendo su obra fundamental, la *Historia de la literatura colombiana,* de la cual han visto la luz los dos primeros volúmenes, 1 verdadero monumento literario que será uno de los más altos exponentes de la cultura patria.

El primer volumen comprende siete capítulos y un apéndice, fuera de la introducción, magnífico estudio de conjunto, digno de la pluma que lo escribió. Allí se trata de don Gonzalo Jiménez de Quesada; de Juan de Castellanos; de un certamen poético en la colonia; del doctor Hernando Rodríguez Camargo y de sus poesías líricas; de don Francisco Alvarez de Velasco y Zorrilla y de varias

de sus poesías; de don Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara y de algunos de sus versos; de dos poetisas desconocidas; de una traducción de Virgilio; de una tragedia de Racine, y de un precursor del teatro colombiano.

De más está decir que el desarrollo de estas materias, de suyo delicadas y complicadas —obra de erudito y de artista—, está hecho de mano maestra, pues como nadie, Gómez Restrepo conoce nuestra literatura en todos sus pormenores, dado que desde muy atrás viene consagrándole, con la diligencia de incansable apóstol, los nobles esfuerzos de su pluma y de su mente. La prensa del país elogió en cálidas frases, acaso menos de lo que debiera, la aparición de esta obra que honra verdaderamente a la patria; y la prensa extranjera está diciendo palabras de admiración y de justicia en obsequio de este nuevo libro colombiano, como lo indica el magnífico estudio que el eximio escritor mexicano Alfonso Méndez Plancarte publicó en la revista *Abside* de enero de 1939, y que termina con estas nobles palabras: "Bella y utilísima obra, por tanto, esta que para gloria de Castilla, de Colombia y de toda América va construyendo tan noble señor de las letras neogranadinas, dejándonos con hambre de ver muy pronto la prosecución y el coronamiento de su alta empresa".

El segundo volumen comprende veinticinco capítulos y un apéndice; en ellos se estudia lo relativo a la predicación, al culteranismo criollo y a la literatura ascética y mística, y lo referente a la vida y la obra de la madre Francisca Josefa del Castillo y Guevara, del doctor Juan Bautista de Toro, de la madre María Petronila Cuéllar, de Juan Rodríguez Freile, de Alonso Garzón de Tahuste y Lucas Fernández de Piedrahita, del padre Alonso de Zamora, del padre Manuel Rodríguez, del padre Francisco de Figueroa, de fray Andrés de San Nicolás, de don José de Oviedo y Baños, del padre Pedro Tobar y Buendía, de don Basilio Vicente de Oviedo, de don Manuel Antonio del Campo y Rivas y algunos más. El apéndice contiene, entre otras cosas, el primer canto al Tequendama.

El avance y la importancia que con este volumen va tomando la obra están diciendo que el contenido completo es de tan excelso valor, que sería verdaderamente lamentable para las letras patrias el que ella no llegara a publicarse en toda su extensión. Quiera el cielo prolongar indefinidamente los días del señor Gómez Restrepo

para que no sólo éste, pero algunos otros partos de su ingenio, sea la cosecha que en sus años maduros deje a la patria y a las letras americanas.

Digno de loa, por lo justiciero y reivindicador, es el capítulo que el autor consagra a don Manuel Antonio del Campo y Rivas. Particularmente el Valle del Cauca, y especialísimamente la ciudad de Cartago —cuna del talento, según Alcedo— que vió nacer y crecer en su seno a este ingenio peregrino y andariego que por doquiera dejó rastros luminosos, les quedarán agradecidos tanto al autor de la *Literatura* como al doctor Raimundo Rivas por su generoso empeño de reclamar para Colombia la gloria de haber producido personaje tan prestante en derecho y en letras, y que por sus efectivos servicios a la corona de España mereció la distinción de que el rey Carlos IV lo nombrara oidor y alcalde de corte de la real audiencia de Guatemala, de donde pasó con igual cargo a Guadalajara y luego a la ciudad de México, en donde falleció. De él acaba diciendo el señor Gómez Restrepo: "Ese oidor ejemplar, ese fiel servidor de la corona, encabeza uno de sus capítulos con las siguientes frases, que parecen tomadas de una de las diatribas que con tanta frecuencia se escriben contra la conquista. Es uno de esos brotes de independencia que ya hemos anotado en escritores coloniales nacidos en el Nuevo Reino: 'La historia de los conquistadores por lo común, es la de los destructores del género humano. Cuando la ansia de dominar se junta a la crueldad de esos pretendidos héroes, se horroriza la humanidad'."

Por lo demás, es la hora de advertir que nadie hasta hoy en Colombia ha presentado y estudiado cumplidamente a cada uno de los personajes que dan materia a este volumen de la *Literatura colombiana,* por lo cual no es hiperbólico llamar monumental la obra a que nos estamos refiriendo, y a su autor uno de los más altos exponentes de las letras patrias y de la cultura universal.

Escritores de mayor prestancia intelectual (ya lo dijimos) pondrán en su punto algún día los relevantes méritos y extraordinarias virtudes de este verdadero profesor de energía que es Antonio Gómez Restrepo, incomparable mantenedor de las letras colombianas. Ojalá este ligero estudio, inspirado en la justicia y la admiración, sea acicate para que no falte en los anales de nuestra cultura

la obra cumplida que consagre el nombre de este insigne compatriota.

MANUEL ANTONIO BONILLA,
Ibagué, Colombia.

NOTA

1 A. G. R. *Historia de la literatura colombiana.* Publicaciones de la Biblioteca Nacional de Colombia, Imprenta Nacional, núms. 1 y 2. Vol. I, Bogotá, 1938, 331 pp.; Vol. II, Bogotá, 1940, 380 pp.

Biblioteca del Estudiante Universitario

ANTONIO Acevedo Escobedo reseñó en el número 3 de la REVISTA IBEROAMERICANA los diez primeros volúmenes de la "Biblioteca del Estudiante Universitario" publicados por la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 1939. Ya están en manos de su público y a la venta en las librerías los volúmenes correspondientes a 1940 y casi todos los del año 1941. Muy pronto una pequeña biblioteca de treinta títulos alineará en el estante estudiantil buena parte de lo más escogido entre la producción literaria de México, desde los días anteriores a la conquista hasta los inmediatos que precedieron a la generación militante. Con rapidez y exactitud ha venido realizándose el propósito inicial de esta colección llamada a ocupar un puesto importantísimo no sólo en las bibliotecas escolares sino en todas las del continente, por darnos, en forma elegante y bien escogida, la mejor introducción práctica al conocimiento de una de las literaturas más ricas y más vivaces que el genio hispanoamericano ha producido. Con plan diferente al que presidió en Colombia la formación de la ya famosa colección de Samper Ortega, o, recientemente, en el Perú, la de Ventura García Calderón, que se ha detenido en los primeros doce tomos (trece en realidad, por estar dividido uno de ellos en dos volúmenes), admirablemente impresa en los talleres belgas de Santa Catalina, de Brujas, la colección universitaria mexicana tiene ya su fisonomía propia, y ha de ser, ahora y en lo futuro, muy buscada. La impresión clara y elegante de estos libros, sobriamente ilustrados con dibujos de Julio Prieto o alguna vez con reproducciones de grabados antiguos, y encomendados, cada uno, a personalidades de bien ganada notoriedad en las letras de

México, les da rango, y su precio económico los pone al alcance de todos. Sabido es que, en cada diez volúmenes, los correspondientes a un año, se cuentan tomos correspondientes a las diversas épocas literarias, en proporción constante. Pero mejor que toda indicación vaga dará idea la lista de ellos, con los de sus nuevos editores, que es como sigue:

1940.—*Poesía indígena de la Altiplanicie* (Angel María Garibay K.); *Crónicas de Michoacán* (Federico Gómez de Orozco); Carlos de Sigüenza y Góngora, *Relaciones históricas* (Manuel Romero de Terreros); Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa* (Julio Jiménez Rueda); J. J. Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano* (Agustín Yáñez); Juan Bautista Morales, *El Gallo Pitagórico* (Mauricio Magdaleno); Guillermo Prieto, *Musa callejera* (Francisco Monterde); Ignacio M. Altamirano, *Aires de México* (Antonio Acevedo Escobedo); Joaquín Arcadio Pagaza, *Selva y mármoles* (Gabriel Méndez Plancarte); Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos, crónicas y ensayos* (Alfredo Maillefert).

1941.—*Libro de Chilam Balam de Chumayel* (Antonio Mediz Bolio); Fray Bartolomé de las Casas, *Doctrina* (Agustín Yáñez); Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana* (Francisco Monterde); Gabino Barreda, *Estudios* (José Fuentes Mares); José Tomás de Cuéllar, *La linterna mágica* (Mauricio Magdaleno); José María Roa Bárcena, *Relatos* (Julio Jiménez Rueda); José Peón y Contreras, *La hija del rey* (Ermilo Abreu Gómez). 1

Adviértase desde luego, que muchos de estos títulos corresponden a obras hoy difícilmente asequibles. Alguna es del todo nueva, como ocurre con la versión de las antiguas poesías mexicanas, realizada por don Angel M. Garibay K., bien conocido por sus estudios en ese importantísimo sector, que van renovando el conocimiento de aquella literatura, de que sólo existían, fragmentariamente, versiones más o menos fieles como las de Rojas sobre los cantos recogidos por el P. Sahagún, o vulgarizaciones hechas a través de otros traslados, como las inspiradas en Brinton; o interpretaciones libres, como las de José Joaquín Pesado, que dan, acaso, la nota más interesante en la obra total de este poeta neoclásico tan elogiado por Menéndez y Pelayo. Lo reunido, en suma, por Rubén M. Campos, en su libro *La producción literaria de los Aztecas* (1936), o lo publicado en el

tomo V de la edición reciente (1938) de la *Historia general de las cosas de Nueva España,* de Fray Bernardino de Sahagún, o lo transcrito en más breves páginas por Luis Castillo Ledón o Bernardo Ortiz de Montellano.

El libro del P. Garibay, precedido de otros trabajos suyos, en folletos agotados o páginas de revista, tiene, pues, un interés muy vivo. No cae su autor en la tentación de presentar sus tradiciones como reflejo de las joyas más sublimes de una poesía hasta aquí ignorada; pero sabe bien que podemos "percibir en muchos puntos su belleza y su valor informativo acerca de las ideas y sentimientos de aquellos poetas", cantos anónimos, o de atribución dudosa, y muchas veces oscuros en su expresión; lo cual no es para amedrentar a los lectores de poesía en los días que corren. Contentándonos con lo que se percibe encontramos en las versiones de este libro, muestra de una labor mucho más extensa y minuciosa, inédita todavía en gran parte, esos fulgores repentinos que denuncian la poesía verdadera. En la de estos cantores se advierte una melancolía por lo fugaz de la existencia, un anhelo de inmortalidad, que vuelven constantemente como obsesión difícil de esquivar.

Al lado de estos cantos aztecas *El libro de Chilam Balam de Chumayel,* en la traducción publicada años ha por Antonio Mediz Bolio y ahora revisada y corregida por su autor, nos ofrece un aspecto de la cultura maya, y su visión mística y poética del mundo, con sus profecías y fórmulas mágicas, lleno de atractivo, si no para hallar en él nuevas fuentes de sensibilidad, para satisfacer o despertar curiosidades en los aficionados a las formas pretéritas del pensamiento y del arte. Ilustraciones tomadas de los códices originales intercálanse en el texto, que en su vestidura de habla española denuncia la mano del poeta que los ha trasladado.

La literatura colonial se ilustra en las series que reseñamos con los textos reunidos en el volumen de *Crónicas de Michoacán* por la mano experta de don Federico Gómez de Orozco, tan importantes para el conocimiento de la vida privada de los pobladores primitivos y de las fundaciones religiosas; con las relaciones de Sigüenza y Góngora, portento de erudición, considerado en sus días como árbitro del saber y del gusto, por cuyas páginas se ha entrado valientemente don Manuel Romero de Terreros; con la comedia

de enredo *Los empeños de una casa,* en que brilla el ingenio de Sor Juana Inés con menores quilates que en sus maravillosas poesías (de las cuales es de esperar que algún día se halle muestra en esta colección con arreglo a la estimación que en nuestros días las levanta por encima de toda la obra lírica contemporánea); con un *Ideario* de Las Casas, recopilado entre sus escritos por Agustín Yáñez, para situar esta gran figura, tan discutida en sus tiempos como ahora exaltada o discutida también (recuérdense las acusaciones de superchería que lanzara en contra suya el doctor Rómulo D. Carbia), en un monumento más persistente que bronces y mármoles como corresponde al que el prologuista considera como "uno de los sumos Padres y Doctores de América", y, por fin, con la *Grandeza mexicana* y fragmentos de otros libros de Bernardo de Balbuena, ilustrados por Francisco Monterde, que dirige la impresión de estos libros con tino y gusto excelentes.

El hecho de ser españoles los dos autores últimamente citados (y algunos de los cronistas de Michoacán) recalca el propósito, ya manifiesto desde la primera serie, de no limitar el campo de la "Biblioteca del Estudiante Universitario" a los nacidos en México, admitiendo en sus índices a los que, venidos de ultramar, hicieron obra de sentido mexicano; "la *Grandeza mexicana,* dice Francisco Monterde, pertenece a nuestra literatura, tanto como a la de España": buen trueque por la consideración que España presta, como a producto propio de sus letras, al teatro de Ruiz de Alarcón. Ni España quiere arrebatárselo a México, ni México podría arrebatárselo a España. Viendo estamos, pues, que el caso no es único, y que su planteamiento, como tema de historia literaria, no admite solución radical, pero tampoco la necesita. El perfil mexicano en Alarcón, así como la adquirida mexicanidad de Balbuena, serán, sin duda, rasgos que habrá de tener en cuenta la estimativa al juzgarlos en toda su talla.

Entre los libros que corresponden al México independiente pasamos con facilidad de *El Pensador Mexicano,* preferido aquí en su obra de periodista sobre la de novelador y padre del *Periquillo Sarniento* (que Menéndez y Pelayo declaraba no conocer), a *El Gallo Pitagórico,* de Juan Bautista Morales; y el tránsito no es difícil. El costumbrismo es la vestidura de ambos; la política late en el

fondo. Periodismo en ambos, como en alguno de los narradores que nos aproximan los restantes volúmenes y hasta en alguno de los poetas: es decir, en Guillermo Prieto. No cabe olvidar que mucha de la producción literaria del siglo pasado se escribe para el periódico, intermediario, antes que el libro, o único en tantos casos, por el cual el escritor se comunica con el público. De aquí la abundancia del relato breve, de la "novela corta", del cuento. De la narración que empieza y termina en la hoja volandera del diario o en el cuaderno liviano de la revista. Literatura y periodismo conviven, y las prensas periódicas recogen los primeros frutos de muchos ingenios, para dejarlos morir entre sus páginas o para guardarlos mientras una atención cuidadosa, si no el impulso del propio autor, va a buscarlos para darles la supervivencia más probable del volumen. Y es el escrito destinado al periódico, la palpitación más viva de una actualidad en la que pueden hallarse dotes de persistencia, y quién sabe si de inmortalidad. El periódico viene a ser una especie de borrador, por desgracia, con el progreso de los medios mecánicos, cada vez más expuesto a imperfecciones. ¡Quién sabe cuántas son las erratas llamadas a perpetuarse, los párrafos o líneas caídos en las publicaciones actuales dentro de las páginas escogidas para no perecer en los columnas donde vieron la luz primera!

Aun en textos recientes, y no de periódicos, por ejemplo, en el drama de Peón y Contreras, *La hija del rey,* aunque cuidadosamente revisado, se echan de ver determinadas imperfecciones (algún verso que no consta, alguna redondilla incompleta) atribuibles, probablemente, a la pobreza con que solían imprimirse en el siglo XIX las obras dramáticas.

Por lo demás, el carácter de ese drama expresa muy bien el romanticismo mesurado que reina, después de las primeras exaltaciones de la generación triunfante y antes de las exageraciones de la pléyade en que se marca la descomposición del género, cuyo mejor representante es Echegaray, en el teatro de habla española; esto es, en aquel teatro cuyos más claros ejemplos van desde el *Don Francisco de Quevedo,* de Florentino Sanz, hasta *El haz de leña,* de Núñez de Arce.

De los poetas vienen a estas dos series la *Musa callejera* de Guillermo Prieto, a que ya se aludió arriba, y que es, probablemente,

el ejemplo mejor de ese género, cuyos prototipos pueden verse, con todas las distancias entre uno y otro, en el francés Béranger y en el español Trueba, y como si se hubiera buscado el más vivo contraste, la recopilación de versos originales y traducidos del obispo Pagaza, que se agrupan con el título de *Selva y mármoles*, selección especialmente feliz que nos da los dos aspectos de este neoclasicismo robusto y sapiente, inspirado en el paisaje concreto y robustecido con el recuerdo del atavío literario, que con tanta holgura supo pedir prestado el autor, al traducirlos en sonoras estrofas, a Virgilio y a Horacio: la calle y la academia, los dos campos de inspiración de una poesía que ya se apartaba de las aulas románticas y no entraba aún en los jardines del modernismo.

Uno de los tomos está dedicado a Gutiérrez Nájera, pero no al poeta precursor, de fisonomía tan interesante, y que también, por algunas facetas, puede enlazarse con la poesía del período anterior, superado por él, sino al narrador, igualmente interesante, en cuanto a estilo y manera, en contraste con los relatos de un Cuéllar, de un Roa Bárcena. Se ha señalado la circunstancia de que en el tomo se incluye un artículo juvenil del "Duque Job" que no es sino copia de otro del erudito hispano José María Sbarbi, al que fué a dar el recopilador por una circunstancia fortuita y, en última instancia, afortunada, puesto que permite descartar de la obra del escritor algo que no es suyo, aunque como tal figure. Señaló aquel artículo como el primero publicado por Gutiérrez Nájera un benemérito erudito americano, Mr. Erwin K. Mapes, y ha descubierto el plagio —probablemente sin más alcance que una travesura de mocedad— el doctor Alfonso Méndez Plancarte, hermano del autor del prólogo a Pagaza que bien podría señalarse como ejemplar entre los que sirven de introducción a estos volúmenes, aunque sólo fuera por la anotación y la cuidadosa bibliografía, que sería necesaria en todos para dejar así en manos del estudiante, a quien por definición están destinados los libros de esta "Biblioteca", los principales elementos que pueden ayudarle a perfeccionar su conocimiento del autor que prefiera. Pero bien puede alabarse en todos ellos alguna cualidad: ya el entusiasmo con que se intenta destacar la figura del autor, ya el esfuerzo para situar la obra en el curso de las ideas actuales, ya el primor de evocación (como en el prólogo de Alfredo Maillefert, muerto hace pocos meses, a los *Cuentos, crónicas y ensayos* de Gutiérrez

Nájera, nueva muestra de su profunda asimilación azorinesca), ya la penetración crítica que renueva apreciaciones tradicionales. En conjunto, esta "Biblioteca" vendrá a ser, por lo que toca a sus introducciones, la mejor historia monográfica de la literatura mexicana que hasta hoy se haya intentado.

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO

NOTA

1 Posteriormente han aparecido *Poesía romántica* (José Luis Martínez y Alí Chumacero); *Humanistas del siglo XVIII* (Gabriel Méndez Plancarte) y José María Luis Mora, *Ensayos, ideas y retratos* (Arturo Arnáiz y Freg).

La Orbita Poética de Jorge Carrera Andrade

EN su antología intitulada *Registro del mundo*,[1] que abarca el espacio cronológico comprendido entre los años 1922 y 1939, nos entrega y resume Jorge Carrera Andrade, su primera gran órbita poética.

Estamos ante un suceso lírico ya maduro y pleno de sugerencias para quienes siguen, paso a paso, la evolución de la poesía moderna en América del Sur, por cuanto Carrera Andrade, tanto por su ecuación étnica como espiritual, es un mestizo genuino que, pese a sus prolongadas travesías por el mundo, siempre se ha expresado en la modalidad poética que corresponde a un hombre del Pacífico americano. Aun en los poemas escritos en su residencia de Yokohama, donde la naturaleza y la milenaria tradición japonesa le acogen:

Los pinos se conversan,
y por todos sus ojos
espían las cortezas;

mas no ven sino cuervos,
pues éstas son sus islas,
las tierras que escondidos
cadáveres habitan,

donde hay días que reman
sin prisa al horizonte,
y gusanos de luz
que comen caracoles;

ciudades en escombros
sitiadas por sus muertos;
lluvias de verde túnica
sembradoras de insectos,

y pequeñas mujeres
que se nutren de anguilas
o pescados minúsculos
de las tiernas bahías,

("Islas sin nombre")

siempre está presente su sangre y la técnica que adquirió a la luz de su Ecuador natal:

La naranja es el día o la mejilla fresca,
sorbo de claridad, copa del clima;
la pera ahonda sus heridas de agua
con memoria de témpano y agujas de delicia
y los melocotones
acumulan su rubio material de alegría.

("Régimen de frutas")

En los modernos poetas españoles tales como Jorge Guillén, Luis Cernuda, Luis Rosales, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, la poesía se da como una entidad espiritual de fuerza centrífuga que va de lo íntimo, del yo del poeta hacia el mundo externo. Es flecha personalísima que se clava en cualquier objeto del orbe real. Es así como Luis Cernuda, en el apogeo de su lengua, escribe:

Yo fuí

Columna ardiente, luna de primavera.
Mar dorado, ojos grandes.

Busqué lo que pensaba;
Pensé, como al amanecer en sueño lánguido,
Lo que pinta el deseo en días adolescentes.

Canté, subí,
Fuí luz un día
Arrastrado en la llama.

Como un golpe de viento
Que deshace la sombra,
Caí en lo negro.
En el mundo insaciable.

He sido. 2

Pero en América, sucede lo contrario. El poeta integra la poesía partiendo de la naturaleza. En tal virtud, Pablo Neruda —genuino intérprete de esta modalidad— ha llegado a decirnos, en un estilo hecho de largos y rituales períodos, que es ella quien le ha impuesto a su obra un determinado género de tristeza:

> Loros, estrellas, y además el sol artificial y una brusca humedad, hicieron nacer en mí un gusto ensimismado por la tierra y cuanta cosa la cubría, y una satisfacción de casa vieja por sus murciélagos, una delicadeza de mujer desnuda por sus uñas, dispusieron en mí como de armas débiles y tenaces de mis facultades vergonzosas, y la melancolía puso su estría en mi tejido, y la carta de amor, pálida de papel y temor, sustrajo su araña trémula que apenas teje y sin cesar desteje y teje. Naturalmente, de la luz lunar, de su circunstancial prolongación, y más aún, de su eje frío, que los pájaros (golondrinas, ocas) no pueden pisar ni en los delirios de la emigración, de su piel azul, lisa, delgada y sin alhajas, caí hacia el duelo, y esa substancia a la vez nocturna y marítima, me hacía alterar y padecer, y esas aguas subcelestes degradaban mi energía y lo comercial de mi disposición. 3

A pesar "de lo comercial de su disposición", cónsul de Chile en un puerto de Oriente, el poeta reconoce que posee, que es "un sujeto de sangre especial", al cual la naturaleza le hiere con todos sus espejos. Que la selva formidable del Sur de Chile, ya le ha abierto desmesuradamente los ojos por toda una existencia, asignándole una determinada categoría poética que, cualquiera que sea su residencia en la tierra, será apta para su sangre de mestizo, de sudamericano cabal.

Tal es la ley a que está sujeto este equipo de poetas en el cual tiene una cátedra señalada Jorge Carrera Andrade; una ley que podríamos llamar "cósmica", en la que el poeta integra su poesía partiendo de la naturaleza y en donde su "yo" queda, como subordinado o pospuesto por aquélla.

En determinadas circunstancias esta ley se verifica como una embriaguez, como un hálito en el cual el artista sólo se deja llevar y la naturaleza cae en su poesía, como en una cámara obscura:

Arbol de cacao,
arcángel preceptor del loro verde.
Docencia de frescura
en la tierra caliente.
Adición de colores, sustracción de sonidos,
cifra total de sombra.
Con una vocación celeste, dictas
tus lecciones de aroma.

("Arbol de cacao")

Aun en los últimos poemas que ha escrito Jorge Carrera Andrade, a partir de su libro *País secreto* (Tokio, 1940), en donde una fuerza íntima, una potencia subjetiva tiende a rebelarse para inaugurar un género distinto, se percibe la acumulación de objetos, la marea externa que forcejea sin cesar. En una electrizada descripción de la mujer, plena de Trópico y tensión, nos asegura que su estatua es la siguiente:

Tus cabellos son la muerte en el trópico, las hormigas gigantes.
Tus cabellos voraces como el incendio o el naufragio
a orillas de tu rostro con frutas y agua fresca.
Tu garganta es un árbitro
que separa a dos desnudos atletas.
Tus brazos son dos nadadores friolentos
y en tus manos se mueven dos patrullas que te escoltan y sirven.
En tus senos hay una balanza que tiembla.
Se duerme a la redonda de tu vientre un remanso
girando hacia el remolino de tu ombligo.
En tu cintura hay una gacela.
En tu grupa, un caballo.
En tus muslos, dos alfanges y dos tigres que se desperezan.
Tus piernas son dos rutas que conducen
a dos plazas gemelas,
y en tus pies se alinean diez arqueros
y hay dos peces, dos hongos y dos lenguas.

("Zona minada, 2")

Aunque parezca inextricable, esta dificultosa evasión del poeta del mundo externo hacia su yo, hacia los sótanos de su conciencia, ya es visible en su libro *El tiempo manual*. Desorientado, encandilado por innumerables viajes y ciudades, empieza a pulsar las cuerdas intensamente españolas de su ánima y arguye:

> Todo es apariencia, signo, tránsito.
> El mundo es uno mismo, a pesar de sus formas.
> La misma soledad hospedada en los huesos
> y la misma afirmación proletaria
> de las hornillas callejeras para calentar castañas.
>
> ("III clase")

Luego, es el tiempo el fantasma que se cuela, de rondón, por su lengua, como un hálito frío que viene a sorprenderle, a él, poeta fosforescente y siempre embriagado por el Trópico y las apariencias del mundo. En un principio, sólo constata su curso:

> Los años van sin prisa enredando sus líquenes
> y el recuerdo es apenas un nenúfar
> que asoma entre dos aguas
> su rostro de ahogado.
>
> ("Biografía para uso de los pájaros")

Después, profundiza en su esencia, le parece que pudiese medirlo, se familiariza con su sustancia:

> Todo gesto humano, el tiempo
> lo va copiando sin fin
> en su avenida de espejos...
>
> ("Costumbre")

Finalmente, constata que el tiempo, como una ola, le va carcomiendo su morada; constata que es el fantasma inmanente capaz de ponerle en jaque, de llevar a su sangre una perpetua zozobra. Reúne inequívocos signos y aun, con un sentido sumamente oriental, llega a decirnos "que se pasa los minutos esperando:

el derrumbre del muro, la llegada del rayo,
el correo celeste con la final noticia,
la sentencia que vuela en una avispa,
la orden como un látigo de sangre
dispersando en el viento una ceniza de ángeles".

("Morada terrestre")

Y, ahora, después de constatada la excepción cabría preguntarnos ¿qué obscura esencia, qué espíritu impele a este grupo de exaltados poetas que pueblan el Oeste de América del Sur y cuya poesía tiene por eje una fuerza espiritual de orden centrípeto, o sea, que va del mundo externo al ánima del artista? [4]

Aunque se trata de una entidad de suyo delicada, es indudable que este problema tiene su clave en la sangre. Cuando se regustan sus obras, cuando se profundiza en la psicología de estos poetas, cuando se palpan sus efigies y sus modales, se supone, sin género de dudas, que hay en sus plasmas sanguíneos una franja de sangre india. No es raro, que sean ellos quienes se encarguen de negar rotundamente esta afirmación. Sobre el particular, Gabriela Mistral, al hacer el elogio de los "Tres cantos materiales" de Neruda, nos dice: "Neruda se estima blanco puro, al igual del mestizo común que, por su cultura europea, olvida fabulosamente su doble manadero. Los amigos españoles de Neruda sonríen cariñosamente a su convicción ingenua". [5] En cuanto a Jorge Carrera Andrade, es muy posible que no la abrigue. Sutil biógrafo de los espejos y las alcobas, más de una vez habrá meditado en sus ojos ligeramente oblicuos, en su porte oriental, en su instintiva habilidad para conducir el *hai-kai*.

Sin duda, hay en nosotros, hay en nuestra calidad de mestizos, un ojo y ciertas potencias bárbaras para las cuales la naturaleza tiene un sentido mágico. Un sentido que se traduce en un verdadero júbilo ritual. Un júbilo todavía no perturbado en nuestra costa del Pacífico, por la abrumadora técnica europea; un júbilo multiplicado aun por la exuberancia del Trópico y la hermosura de los mares australes. Por otra parte, en dicha costa, esta fórmula racial hispano-india, no sólo aún se conserva intacta, sino que se perfecciona y ya muestra en éstos y en otros artistas, las primeras bases de una cultura definida, contrariamente a lo que sucede —salvo las excep-

ciones relativas al *folklore*— en la Costa del Atlántico, donde la inmigración descontrolada ha barrido con toda posible unidad y ha impuesto al criollo una cultura que, como en la ley de los vasos comunicantes, guarda idénticos niveles con Europa.

Es natural que los vehículos de esta poesía que sigue un aliento y júbilo cósmicos, de esta poesía mimética por naturaleza, sean la metáfora, el ritmo y el metro libres.

En Carrera Andrade, esta ley se da con plenitud. En lo que concierne a la metáfora —vértebra y medula de su poesía— es un artillero habilísimo cuya imaginación golpea, sin tregua, en el blanco de su modalidad lírica, con acierto invariable.

Ortega y Gasset, después de hacer el elogio de la metáfora en estos términos: "La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trebejo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado", [6] nos dice —siguiendo cierta escuela de psicólogos alemanes— que una de las raíces de la metáfora está en el espíritu del "tabú": [7] "Ha habido una época en que fué el miedo la máxima inspiración humana, una edad dominada por el terror cósmico. Durante ella se siente la necesidad de evitar ciertas realidades que, por otra parte, son ineludibles". [8] Y agrega, que esta figura literaria viene a llenar tal función. Pero, sin duda, la metáfora también tiene otras raíces y creo que este aspecto sólo cuadra muy remotamente a nuestro mestizo. Así, verbi-gracia, el tabú chileno que asigna al pan el atributo de ser la cara de Dios (muy propio de un país en realidad pobre y virtualmente rico, debido a lo mucho que cuesta extraer la riqueza) está, evidentemente, en el área antedicha. [9]

Sin embargo, el problema ha apasionado a numerosos espíritus. En efecto, Paul Valéry considera a la metáfora como una "acrobacia espiritual", como un ejercicio que vendría a ser al entendimiento lo que es la danza al cuerpo; y el profesor Freud, con su teoría particularísima ha dedicado un volumen íntegro al estudio del chiste que, desde cierto punto de vista, tiene un mecanismo anímico semejante al de la metáfora, o sea, suplantación de un objeto por otro, existiendo —según sea una u otra entidad— una agradable o bella desproporción.

En el caso que nos ocupa, el uso de la metáfora —más propiamente, el tropo— está íntimamente relacionado con el júbilo de orden cósmico, con ese ojo bárbaro y recóndito que mora en la sangre de nuestra cultura. Es la principal manifestación de un mimetismo poético. En efecto, según mi modesto juicio, la metáfora en el hombre civilizado, no es sino una potencia liberadora que se burla de las leyes de la lógica, un supremo mimetismo de orden espiritual para conseguir tal objeto: pues si en el fenómeno zoológico denominado con aquella palabra lo que se consigue por medio de una semejanza es burlar a un determinado sér, del mismo modo, el poeta que afirma, rotundamente, que un capullo de rosa es un caracol marino, ejercita una suprema especie de mimetismo liberador y de orden estético, porque, sin duda, la imaginación es una fuerza anímica imponderable e íntimamente relacionada con la conciencia.

En tal virtud, la multiplicidad de temas que tan justamente ha sido señalada en la obra de Carrera Andrade, no es sino el corolario de lo que he enunciado. Tal es la ley que preside su doble mimetismo, la flexibilidad espiritual del artista.

Por ello, de su medula lírica surgen el poeta y el sudamericano cabal de este lado de América, de este costado en donde golpea el mar de Vasco Núñez de Balboa.

Es ese doble mimetismo poético que invade todo su *Registro del mundo* (y que hace de él una fosforescente carta geográfica) el que en contacto con el campo le hará exclamar:

> Caminos hacia el cielo. Letanías polares
> lee el viento de noche en el libro del páramo.
> Se siente el paternal vaho de la torada
> y la bocina grita hacia el cielo estrellado,
> mientras en las haciendas alumbran como lunas
> los círculos de leche en los oscuros cántaros.
> La madrugada sale como un alma de monja
> a rodear los caminos. Y da el cielo cristiano
> al campo que madruga desayuno de estrellas.
>
> ("Meseta")

Y aquella misma disposición anímica, en contacto con el mar lleva su palabra por niveles tan opuestos, pero idénticos:

En la nave de veinte cornetas
embarqué mi baúl de papagayos
hacia otro extremo de la tierra.

Ardía el alfabeto de las constelaciones.
Giraban gozosos los puertos niños
en el carrusel del horizonte.

Se amotinaron los mares
y los cuatro vientos
contra mi sueño almirante.

Ancla: Trébol de hierro.
Te arrojó el Capitán al continente antiguo.
Vi las torres cargadas con sus sacos de nubes
y las grúas cigüeñas
con su cesta en el pico.

("Boletín de viaje")

O, simplemente:

La lámpara de a bordo
salta como un gran pez
chorreando sobre el puente su fulgor escamoso.

("Puerto a las 8")

Es un mismo suceso que se multiplica sin cesar. Es así cómo al llevar su elogio al río Guayas, de súbito, descubre que en él cabe la razón de todo un capítulo de su peregrinaje por el mundo:

Oh río, capitán de grandes ríos!
Es igual tu fluir ancho, incesante,
al de mi sangre llena de navíos
que vienen y se van a cada instante.

("Promesa del río Guayas")

Pero este fenómeno de la multiplicidad de temas, tiene como todo acontecimiento de orden artístico y por ello, humano, razones más profundas que dicen con el propio y personalísimo espíritu del poeta. En efecto, hay un área de su poesía, constituída por un nú-

mero más reducido de poemas, en que prima por entero un sentimiento de carácter doméstico, familiar o íntimo. Su definición de la ventana es el mejor escudo de armas de esta cámara de su modalidad lírica:

> La ventana nació de un deseo de cielo
> y en la muralla negra se posó como un ángel.
> Es amiga del hombre
> y portera del aire.
>
> ("Biografía")

Es una línea poética que se ejercita a través de toda su obra. Una variante que ya adquiere, en uno de sus primeros libros, *La hora de las ventanas iluminadas,* toda su plenitud:

> Cuando suenan las seis, la luz hace las pascuas.
> A las habitaciones baja en lenguas de fuego
> y revela a los hombres la venida de Dios
> en la flor de la sopa y en el grave silencio.
>
> Las ventanas se cierran y se abren los armarios.
> Se vuelca en el mantel la cesta de los panes.
> Y los niños, sentados a la mesa casera,
> ven posarse unas alas en la silla del padre.
>
> ("Pentecostés de la tarde")

En suma, en la poesía de Jorge Carrera Andrade, poeta autóctono por excelencia, el mundo externo ejerce una primacía apasionada. Por el hecho de ser la metáfora su arma eficaz, preferida, es la suya una poesía inimitable, personalísima, desprovista de todo elemento retórico. Estamos en presencia de un hecho poético sostenido, casi por entero, por el espíritu del poeta; por un espíritu exento de todo recurso decadente, ya que en ningún instante falta el júbilo, la euforia de un arte en pleno y verdadero equilibrio. Conviene señalar e insistir que en su adecuado vehículo constituído por el tropo nunca recurre al simple verbo, al mero lenguaje, para conseguir un resultado estético distinto. Por ello, a pesar de la modernidad de su obra y pese a la factura poco más o menos libre de los poemas que la integran, es el suyo un arte que tiende a lo clásico,

en su más amplio sentido, ya que su oculto cauce dentro de lo contemporáneo persigue —como acabo de enunciarlo— vigor, eficacia y serenidad compatibles con la época en que ha sido creado, sin desdeñar la experiencia de ninguna de las escuelas del pasado.

Finalmente, como lo dijera en un principio, con su libro intitulado *Registro del mundo*, Jorge Carrera Andrade cierra su primera gran órbita poética, obra y órbita que le habilitan de sobra para ocupar una señalada cátedra entre los grandes poetas de la América del Sur.

ANTONIO DE UNDURRAGA

NOTAS

1 Quito, Prensas de la Universidad, 1940.

2 *La realidad y el deseo*, p. 118. México, Editorial Séneca, 1940.

3 *Residencia en la tierra*, p. 116. Ediciones Ercilla, 1938, 3ª edición.

4 Entre otros, el más joven del conjunto es el poeta chileno Juvencio Valle, autor de *El libro primero de Margarita*, tratado lírico sobre la selva y el *folklore* del Sur de Chile. Libro que, salvando épocas y estilos, pero no maestría, será en breve el *Platero y yo* de nuestra literatura.

5 "Recado sobre Pablo Neruda", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 26 de abril de 1936.

6 *La deshumanización del arte*, p. 34. Santiago de Chile, Edición Cultura, 1932.

7 El profesor Freud, en su libro *Totem y Tabú*, para explicar esta palabra sigue la definición de la "Enciclopedia Británica", que dice: "La palabra 'Tabú' no designa en rigor, más que las tres nociones siguientes: a) El carácter sagrado (o impuro) de personas y objetos; b) la naturaleza de la prohibición que de este carácter emana; y c) la consagración (o impurificación) resultante de la violación de la misma. Lo contrario de tabú es en polinesio *noa*, esto es, lo corriente, ordinario y común".

8 Ortega y Gasset; obra citada, p. 35.

9 En el caso del tabú chileno mencionado, el pan adquiere para los niños un carácter sagrado al ser la cara misma de Dios y, en consecuencia, no puede ser malgastado, ni menos arrojado al suelo, por simple espíritu de juego.

Walter Whitman, Bíblico, Futurista Poeta de América

(1819-1892)

Detrás de todo adiós se oculta, en parte, el saludo de un Comienzo nuevo.

Yo no hago más que escribir una o dos palabras futuristas.

Me limito a adelantarme un instante para retornar de prisa a las tinieblas.

WALT. WHITMAN

CUANDO Armand Vasseur afirma que algunos de los poemas de Whitman parecen hechos por la mano que escribiera el *Bhaghavad Gita,* o que es una reencarnación de *Kalidassa,* evade la otra reminiscencia del poeta de Long Island: la persa. Y se ven también contornos del *Ramayana;* del vahimikio golpe sobre canteras seculares, sólidos relieves en la religiosa formación de estructuras nuevas sobre cimientos de edades babilónicas —o de pristinas rondas indostánicas— en la bíblica expresiva conformación.

Los hombres de hoy hemos andado buscando en contornos del presente nuevas líneas para expresar vigorosidad que ya poseemos. Los hombres que extraviamos el porvenir, quisimos ver un hallazgo en la gradería metafórica deshumanizada de Tomaso Marinetti, porque ignoramos que, desde antes, ya estaba fijado el futurismo: que viene con nosotros, que está con la humanidad, mejor expuesto; pero que precisa momento creador para enseñarlo a la pupila ecuménica. Ese momento lo halló Walter Whitman, ente que vino a

la vida terrenal en Long Island, al ruido de un torno de carpintería, el último de mayo de 1819.

Fondo y forma vigorízalos el aliento de este hombre que rompió moldes encasilladores de fuerzas, que deshizo el treno bíblico, para romperlo al golpe de Sansón; que interfirió en el cosmos con sus dominaciones cerebrales, y que de un salto se situó en la plataforma de futuros en obstrucción constante de lo pasado.

Los émbolos en que afiébranse instantes y días y tiempo, para movilizar energías, son sus émbolos. En fornicación constante empuja maquinarias. Su aliento es de númenes saturados de poderío, y de ahí que su canto no sea sino demolición de lo pasado y actuación de perpetuos presentes, trascendiéndolos por los rumbos de la vida desde un presente hominal: presente donde el hombre actúa potencialmente. Su grito repercute en los hondos abismos del Más Allá; y su rememoración urge plasticidades, realiza *nóumenos* y fenomeniza circunstancias líricas, en un lirismo desbordante en equilibrio, grandeza y panteísmo en la religiosidad positiva de su fuerza creadora:

> Yo, el poeta de los Cantos Adámicos,
> Desbordante de vida; fálico, poseedor de potentes y originales
> Riñones, perfectamente puro,
> Indestructible, inmortal, retorno a través de las edades.

Lo que es pequeño, lo hace grandioso; lo que es grande, lo ensancha y lo empuja llevándolo a dominios por donde nace la Vida, que crea nuevas formas y nuevas contiendas y nuevos ruidos y nuevas cataratas, en el mismo futuro, presente de todas las edades.

Confieso que en mi largo trajinar por libros; libros y libros de distintos climas y que han pasado tejiendo diferentes panoramas ante mis ojos, jamás había contemplado arquitecturas como la de este americano que viene quién sabe desde qué siglos tramontando oleajes sobre el tiempo para temporalizarse en el siglo diez y nueve, en un país de estropajos, rotundamente trepidante, y en donde un William James quiso filosofar "a la manera" de quien —en contradicción de su verdadero vigor— puso nombre simple al contenido de su médula; nombre simple al libro por el que entrara a las trascendencias de la lírica mundial: *Hojas de hierba*. ¡Hojas de hierba! y ¡qué hierba! Y si esto era la fronda de eso que creemos

minúsculo, a ras de tierra, ¿cómo serían los árboles de este hombre que aun paralítico, adoquinado en su silla, viendo desflecarse las risas del viento norte sobre la mar encrespada, estaba golpeando con los aldabones en las puertas de la Eternidad?

Porque *Hojas de hierba* se contradice con la substancia del pensamiento whitmaneano. Y cualquiera engañaríase pensando que iba a leer y a sentir una égloga de ambiente virgiliano, o una elegía de Frandais o lucubraciones de Ronsard, o afrancesamientos becquerianos; mas se halló con un super-humanismo que bifurca aspectos de lo existencial, anchurosamente unido por eslabones indestructibles. Dice:

"Para mí, el Desarrollo, la Continuidad, la Inmortalidad, la Transformación, constituyen los temas y las significaciones capitales de la Naturaleza y de la Humanidad."

En lo anterior está clavado, inamovible, sobre puertas de templos estéticos y empotrado en murallas de cualesquiera edades un principio de Eternidad y de Verdad; de esa verdad que demarca evoluciones ocultas y visibles; pero que determina situaciones no sólo del hombre sobre la tierra sino que más allá de ella en las hiper-esferas que no puede abarcar la mente.

Whitman no es celestial por su esencia; pero es superhumano a fuerza de ser terrestre con sus posiciones proyectadas en médula evolucionada y evolutiva. Fálico, vibrando en creaciones; equilibrado, no se aparta un instante de su posesiva cualidad ecuménica. Las imágenes poco le sirven porque ha desvestido de sarmientos el vocablo para presentar desnudas las frases, solamente con el poder correlativo que éstas tienen cuando están acondicionadas firmemente en representación —o *re-creación*— de aspectos de la naturaleza.

No hace contorsiones con palabras para escurrir ideas en intersticios malabares, como los "futuristas" y otros "istas" de hoy que se cuelgan de barrafijas metafóricas para ver si pueden entretener la atención del que los lea y enredarlo con frases de clown que, en realidad, éstas promueven a risa en el circo de los trampolines figurativos.

Por lo tanto, no cae Whitman bajo la sanción del muy apreciado Voltaire, quien asegurara que los poetas eran "mentirosos, por no decir ridículos", afirmando Oliver Belmás que ser gran poeta es ser gran embustero.

Ni ridículo, ni embustero, ni embaucador, ni insincero. Walter Whitman ha legado a la humanidad el verbo positivo que rige las acciones del hombre. Ha dado el toque vicentino y razonable con sus clarines previsores. Ha extendido su Razón de Vida por ambientes en que fué acumulando energías para presentarse ante el futuro, dominador y creador, engendrando continencias en que deben permanecer vivas fuerzas acopladoras de células puras, verdad pura, calidad pura.

Tomara el *Atma-Budhi-Manas* en sus manos y exprimiéralo en el verbo aventándolo al tiempo, llevando gérmenes a que fecundaran en sementeras donde cayeran. Potente en cuerpo y en alma, la aniquilación no existe para sus músculos. Antítesis del aristo griego, sin dejar de tener un apenas, el demos de su complexión extiéndelo de modo que traspasa cánones y descarga energías orientadoras, plenas de vida en la realidad de las cosas y de las almas:

Soy el poeta del Cuerpo y el poeta del Alma.
Los placeres del Cielo me acompañan, me acompañan las torturas del Infierno:
He multiplicado en mí el injerto de los primeros,
Los segundos los traduzco en un idioma nuevo.

"Soy el poeta del Cuerpo", asegura; mas no sólo el cuerpo de carne, de esta carne que nos asesina limitándonos. Es el cuerpo en que se expresa la vida, es el cuerpo de cuerpos, múltiple; el cuerpo universal; lo que palpamos y vemos y sentimos. E igual cuando clama: "y el poeta del Alma", porque está en las esencias y porque conoce los íntimos secretos en donde Dios está dirigiendo pautas para las formas. Trascendido al cosmos, inquiere en el "adelante" del tiempo y en el del espacio para retornar a él, al Poeta, a su mundo íntimo, absoluto —en lo que de absoluto hay en él— y que le da visión de lo que existe afuera y dentro de él. Conoce de las transmigraciones, comprende que viene y que va, y que el presente adámico está fijo. Pleno de conocimiento:

Existo tal cual soy, eso me basta,
Si nadie lo sabe, eso tampoco amarga mi satisfacción,
Y si lo saben todos, igual es mi satisfacción.

Lo sabe un mundo —el más vasto de los mundos para mí—,
Que soy yo mismo.

Y llegaré a mis fines, hoy mismo, o dentro de diez mil
Años o después de diez mil millones de años.

Hemos llegado a la profunda convicción del Poeta (egolatría, dirían muchos). Tramontado por impulsos deíficos, por naturales fuerzas volitivas, por ese Poder genésico que impele hombres, formas y edades, sabe que él permanece en las épocas y tiempos, aunque no sea en forma, sino en esencia; mas debe llegar a ese Punto a que todos los humanos tienen que llegar para incorporarse a lo Absoluto, a lo Unico. El hoy del poeta, espiritual, es el ayer. ¿Y la figura? Producto de una disposición para ejercer atributos en cuerpo formal en esta esfera mundana por lo que él expone que aunque llegue dentro de diez mil milones de años, "puede aceptar ahora su destino con corazón alegre o esperar con igual alegría".

Y aquí está la substancia de su comprensión, de su honda comprensión de Vida, de sus dones, de sus energías y de su calidad existencial.

Y allá, en lo expuesto anteriormente, vibra el fundamento deífico de su poesía: espíritu de esta poesía ciclópea, fornida, con fornidez de mazo que tritura aceros; mazo de idea sobre el yunque de la palabra, discrepando con lo que es bajo; pero elevando lo que ha sacado del fondo de miasmas en que germinan las más bellas flores y de donde salen las más atrayentes fulguraciones pentipetálicas.

Alguien ha querido hacer paralelo entre Whitman y Nietzsche; mas no existe sino en el apersonamiento al nihilismo; pero lejanamente, puesto que el nihilismo de Whitman no tiene ubicación definida, ni posee sistema como el del Superhombre. Su nihilismo es de movilización, de ir y de venir, de migrar y volver, de asegurar que hay una fuerza de donde dimanan energías y de afirmar —igualmente— que esas mismas fuerzas son nada. Increpa:

Qué es un hombre después de todo? Qué Sois? Qué Sois?
Que el tiempo y la nada son sinónimos, que la tierra no es más
(que podredumbre.

Y siendo podredumbre, digo yo, ya existe un ES, en ese concepto de tierra aunque las interrogaciones se cierren en la duda que aguijonea esfuerzos para declinar en razones a veces irrazonables, pero razones.

El antecedente de Whitman en su panteísmo, no lo podemos encontrar, definido, en Spinoza y menos en Darwin. Quizás se remonta a pretéritas funciones, a los poetas védicos, o al Gautamismo que diseñó esquemas esenciales para futuros contradictorios en el futuro de la humanidad.

En futuro se mantuvo el bardo de Long Island, representando su papel. Forcejeando por evadirse de su prisión, de esta prisión sentimental; permanecía en ella, de tal modo que, aunque sin hacer alarde de sus sentimientos melancólicos escritos que rechazaba Stendhal, se iba por el opuesto, porque fué vigoroso en su atletismo ideológico: fuerte. No con la fortaleza corporal de Gautier, quien elogiaba su musculatura, tanto como a su poesía, vanagloriándose de sus bíceps, los que mostraba con vanidad; con más vanidad que cuando enseñara un poema.

Whitman no fué artista esencialmente fino, ni detúvose en burilar detalles ideológicos o formales. Trató él de ser lo menos posible un artista. Fué hombre que se expandía por sobre lo que abarcara su poder creativo. Cuasi natural en sus exposiciones, entendió que se debe ir desnudo, sin artificios, sin impostura, con la verdad viva en el alma y en el corazón y en el cuerpo y en la existencia, comprendiendo que cuanto menos se artificialice el hombre es más natural en su expresión. Fué cerebral.

(Si Montaigne preceptuara que al naturalizar el arte se artificializa a la naturaleza, más se artificializa el hombre al desnaturalizar sus facultades, siendo como es conjunto cuasi perfecto de la naturaleza. Y... en estos momentos, con persistencia increíble, el artificio predomina más que en ninguna otra época. Búscase negativamente naturalidad pretendiendo darla quienes tratan de cubrir orígenes, poniéndole guantes de hierro al alma y máscaras gesticulantes a las expresiones físicas. El ángel rebelándose contra su Dios para caer en grosera maléfica materia.)

Whitman, posesionado de su centro potencial, proyecta su fisonomía sobre la humanidad que llega.

Y bien: siendo el profeta de lo que hoy denominamos Futurismo; siendo el Juan Bautista de lo Ultramoderno así llamado, ¿puede verse la consistencia de sus texturas expresivas, en la formalidad de las frases?

Como todo hombre que se adelanta (Juan de Pathmos que mira a través de siglos lo que llegará para los hombres), expuso naturalmente su cuerpo.

La rima fué desalojada por él del lugar que le daban los artífices. El vocablo sufrió transformación y el ritmo tuvo pendulaciones rudas, de bucéfalos en desórdenes por llanuras soleadas. La métrica quedó relegada al sistema y el canon estético fué rechazado en cuanto a tiempos y medidas, compases y concentos; pero no destrozó este hombre la armonía, ni menos la lógica y mucho menos atrapó imágenes para retorcerlas en enredaderas metafóricas. Si rotundo, claro; si claro, haciendo del lenguaje (y hay que agradecerle mucho a sus traductores Vasseur, Maristany, Rioseco y otros) camino seguro para que no se perdieran los que fueran a él. Sí, destruyendo lo establecido en verso, por lo que su clasicismo hirió el concepto de quienes no podían avenirse a una ruta por donde nadie había antes pasado en quién sabe cuántos siglos.

¿Son versos los de Whitman? No. Porque el verso tiene su estructura definida, su meticulosa formación, su andar con paso lento, rápido o ágil, del que no puede salirse la figuración: reglas. Amétrico y arrítmico, despedazó carriles y se quedó con el ritmo que inyectó de vigor: púsole médula de estruendo, e hizo relampaguear en el Sinaí de su palabra, el índice con que se escribiera el multicálogo de lo llamado actualmente "Futurismo".

Si Vargas Vila, si José María Vargas Vila, tomó de lo bíblico únicamente lo calológico y redobló atambores en adjetivaciones intermitentes y tronó con su reconocida pujanza verbal ideológica contradictoria, el demócrata Whitman, si no encendió sus estrofas con el fuego hebraico, atronó con su ritmo, quiso verse a través de las edades y atraparse para colocarse en este siglo pasado, proyectándose desde entonces sobre los siglos venideros.

De aquí, del vientre de este pelícano que a orillas de las aguas que bañan a Manhattan, mirara de frente al sol, salieron los que hacen jerigonzas, los seguidores del Marinetti que quiso desbaratar las vírgenes de las rocas, como si ellas no estuvieran allí bajo el manto de D'Annunzio amparándose del vendaval acribillador, viendo cómo pasa el infinito junto a ellas; de los seguidores de Apollinaire y Cocteau y Jacob y otros; de los que buscan erguirse haciendo contorsiones y extraviando en veredas el sentimiento. Porque Mari-

netti y los otros, al querer desplazar, hollaron el terreno en que ya había estado dignamente Walter Whitman a quien le deben —le debemos mucho— los que hemos creído en la fortaleza del alma y no en las inútiles lamentaciones.

De Whitman tomaron las formas, y las deformaron, queriendo ser más originales que quien tampoco lo fué, porque no hizo más que parecer por Aquí, lo que había sido Allá. Es la reminiscencia platoneana que estaba hundida en el alma de Whitman, suficientemente comprendida por él.

Los futuristas de hoy, revientan piedras y astillan los vitrales que cubren la capilla de los cristos metálicos del paralítico de Long Island. Cuando se destrozan las reglas —asegura Feijóo— es para superarlas; pero no ha habido superación sino desequilibrio en los seguidores de Marinetti. Y si no, veamos la diferencia en lo que a formas se refiere, ya que en lo ideológico no pueden equipararse los *istas* de ahora con Whitman. Y copio lo denominado verso, y que fuera uno de los tomados en cuenta cuando se premiara a un barrafijista de por allá, en el año 1931. Es de Folicaldi lo que va transcrito y se denomina "Ritmo nuevo":

Enarbolar enarbolar enarbolar banderas de orgullo
Vamos vamos vamos por la línea gramofónica del octubre violado
Derrengamiento en los átomos en la partitura
Del cosmos
Pendientes pendientes pendientes de lo efímero
Sobre anchuras de bengala
Tres gotas de azul postmeridian
Sinfonismos blancos.

Es un acertijo inextricable lo anterior. Un logogrifo fuera de aspectos entendibles para el que no esté acostumbrado a introducirse en estos vericuetos. Y queda para el lector descifrar ese "poema" futurista de Folicaldi seguidor de Marinetti. Pero... voy a mostrar el patrón; voy a enseñar de dónde tomó Marinetti —no los Farfa y otros— el agua de esa fuente que brotó de la roca whitmaneana; que Whitman sí, quebró reglas para superarlas, para superarse en personalidad, para liberarse, porque no eran para él las cárceles forjadas por estéticas fijas. Y aquí va fragmento de un "Canto a una locomotora":

Belleza de voz feroz!
Rueda a través de mi canto con toda tu música salvaje,
Con tus linternas oscilantes en la noche,
Con la risotada de tus locos silbatos que retumban
despertándolo todo a semejanza de temblor de tierra;
Nada más completa que la ley que te rige, ni más recta
a pesar de sus curvas que la vía que sigues;
(La bonachona dulzura no es para ti, ni el lloriqueo de las
arpas, ni las tonterías de los pianos),
Tus trinos de penetrantes gritos, las rocas y las colinas
te los devuelven.
Los lanzas más allá de las vastas praderas, a través de los lagos,
¡Hacia los cielos libres, desenfrenados, gozosos y fuertes!

¿Hay comparación siquiera, entre ésto y aquéllo? Sólo en lo que concierne a la libertad (libertinaje en los otros) de aventar su voz de locomotora, su voz de maquinización, parte de ese cuerpo que afirma el poeta es él; así como también canta el alma, siempre en voz de tempestades.

Es Whitman depósito del que tomaron aceite estos de hoy para tirarlo desintegrado y corrompido. La industrialización llegó al iconoclasticismo, retorció a la misma anarquía y se despedazó en retortijones de palabras, indigestando ideas y triturando el sentido legible.

Sin savia el concepto y sin médula la palabra, no queda sino un embarazo de vocablos.

Deformada así por los futuristas de hoy la estructura poética de Whitman, éste permanece consolidado en su textura arquitectural, hecha con himnos a la fuerza evolucionadora. Porque su canto no es canto, es trepidación de un himnario férreo que se extiende potencialmente por el ambiente mundial. Himnos de tempestad en que el viento lleva un coro de voces motorizadas: coro preconizador de la maquinaria; como también ese mismo viento empuja psalmos a la naturaleza que fecunda vientres en constante emanación de poderío.

Coro de voces potentes, de voces de émbolos y de motores, como de oleajes golpeando contra rocas que expectan en los mares todos de lo infinito.

Los que hallaron en Whitman la veta, perdiéronla. Si éste deshizo el verso para atenerse al ritmo y a la lógica, aquellos rompieron

hasta la sintaxis. No basta el decir los pensamientos sin ningún ritmo y sin ningún orden, ese orden que existe hasta en la misma naturaleza que sitúa en climas apropiados sus entes, con esa sabiduría del Gran Espíritu que conoce en dónde debe vivir el pez y en dónde la musaraña y el cóndor, dándole poderes al hombre —producto casi perfecto de ella— para que vaya por diferentes rumbos con la libertad relativa de que goza. No sólo aniquilaron tal orden, sino que quebraron la sintaxis, y hasta la prosodia quedó manca formando escondite para la analogía y haciendo de la ortografía un capricho singular.

Sin embargo, en esta sinrazón, hay motivos ambientales, no justificados; pero los hay, cuales son el desbarajuste de órdenes en que se ha venido perdiendo el hombre, anonadándose en superficies marañosas y agarrándose de lo que le ha trastrocado el sentido de responsabilidad, por lo que sólo las grandes almas y mentes, se adentran en los profundos misterios para sacar de ellos alimentos de superación vital.

El precursor de la nueva forma, está limpio en este momento, motorizado y dinámico, así como esencial al remontarse a dominios cósmicos, cuando está tronando con su trompeta vicentina.

Padre del Futurismo, completamente individual en su poesía, hendedor de horizontes por donde se escapaba del presente, al mirar porvenires, estaba, estuvo, está golpeando con su báculo de paralítico, este Whitman irreponible, las puertas de la eternidad.

JUAN FELIPE TORUÑO,
San Salvador, El Salvador.

Dos Notas Sobre Literatura Peruana Contemporánea

Mariátegui y González-Prada

Desvaneciendo una mistificación póstuma

NADA tan absurdo como pretender que las cosas cambien su esencia con sólo recubrirlas de palabras. Método casuístico éste, tiene el peor de los inconvenientes: su inutilidad; y la peor de las lecciones: su absoluta falta de moral. Porque, por ejemplo, podrá argumentarse todo lo que se quiera en torno a las conexiones de Francisco de Miranda con el Foreign Office; pero de ahí sería necio inferir que Miranda se hallaba "entregado al imperialismo británico". Estos simplismos, para uso de intonsos, han sido, no obstante, propagados por gentes cultas, lo que probaría su insinceridad o su ceguera.

Recuerdo, a propósito, el primer número de la revista *Dialéctica*, dirigida nada menos que por Aníbal Ponce, en el cual número se insertó un artículo de Marx sobre Bolívar. Se aprovechó la coyuntura para tildar al Libertador de algo así como "sirviente del imperialismo inglés". Pero se olvidaba que a Lenin se le pudo llamar también, siguiendo idéntico camino de pueriles generalizaciones póstumas, "sirviente del imperialismo alemán", por aquello del "tren precintado". La historia, felizmente, con todas sus injusticias, no está hecha por los apresurados. Ella es fruto de juegos más apasionados, mezquinos y altos que el que emanaría de la mente de un docto en propaganda partidista de nuestros tiempos. Quizá la primera enseñanza de la historia, el primer signo revelador de auténtica cultura, sea nada más y nada menos que juzgar cada hecho, cada

suceso, cada personaje, con arreglo al ambiente de su país y de su tiempo, a las posibilidades de que disponía, sin imponer a la vida una gimnasia excesiva, de la que, antes que musculaturas vigorosas, suelen derivarse jorobas y deformaciones.

Se me ha venido todo esto a las mientes al encontrar, hurgando viejos papeles de mi archivo, una carta impresa de José Carlos Mariátegui acerca de las *Universidades Populares González-Prada* del Perú. Hace no mucho, alguien dió en la flor de insistir en que José Carlos era una especie de antigonzálezprada, un negador o escéptico con respecto a esa figura epónima del nuevo Perú. En verdad, aquella crítica falaz y excesiva arrancaba de una pasión malsana. Como el Aprismo y Haya de la Torre tienen el nombre de González-Prada al tope de sus banderas; como todo hombre que reacciona contra el conservatismo religioso, el oligarquismo político y el clasicismo hispanizante en literatura, en el Perú debe volver los ojos a González-Prada —y así lo hemos hecho los apristas— nuestros enemigos pretenden que negar a Prada es un medio eficaz de combate, y, apelando al testimonio de los muertos, han pretendido insinuar —y hasta decir— que José Carlos Mariátegui opinaba sobre Prada exactamente como ellos dicen opinar ahora.

Nada tan instructivo, al respecto, como escuchar la voz del propio Mariátegui. Hela aquí, en un documento fechado en Lima el 25 de julio de 1925 y dirigido a los maestros y alumnos de las *Universidades Populares González-Prada,* fundadas por Haya de la Torre en 1921. La carta de Mariátegui dice así:

Lima, 25 de julio de 1925.

Queridos compañeros:

Hace bien la *Universidad Popular* en conmemorar la noble y alta figura de González Prada. La *Universidad Popular* tiene el deber de mostrarse en todo instante coherente con su tradición y con su origen.

Yo creo que la *Universidad Popular* ha hecho de González-Prada un símbolo. Haya de la Torre ha logrado que el pueblo reivindique su derecho a sentir que a él sólo le pertenece la obra y la figura de González-Prada.

Muerto González-Prada, se propagó entre los diletantes de la inteligencia y de la cultura la moda de decirse herederos o discípulos de González-Prada. Se estaba así falsificando la verdadera personalidad del autor de *Páginas libres*. Poco a poco, la gloria de González-Prada iba a resultar una gloria oficial. Los subprefectos y los caciques habrían acabado por citar en sus discursos del 28 de julio y de otras efemérides, hasta hacerlos inocuos, los pensamientos más notorios de *Horas de lucha* y de *Páginas libres*. La *Universidad Popular*, que ha insurgido oportunamente contra este intento de deformar y de atentar contra González-Prada, no pertenece a la decadente fauna que se esfuerza por incorporarlo en su genealogía. Pertenece al pueblo, pertenece a la Revolución, pertenece a la Vanguardia. Y nosotros debemos usar su nombre hasta volverlo odioso a la burguesía y al poder. Necesitamos que sea un nombre perseguido, un nombre proscripto. Cuando la gente conservadora excluya para siempre a González-Prada de su literatura y de su retórica, habremos conseguido crear un nuevo González-Prada, y ese nuevo González-Prada será no sólo un González-Prada vivo: será sobre todo un González-Prada totalmente nuestro.

Yo habría querido escribir para la conmemoración de hoy un estudio sobre la obra del pensador que da su nombre a la *Universidad Popular*. Pero una conmemoración no se presta para reflexiones críticas que, por otra parte, si aspiran a ser completas y precisas no caben dentro del limitado espacio de una carta. Me toca en esta conmemoración, como a vosotros, saludar únicamente la memoria de Prada. No sería sincero, sin embargo, si no os declarase que a mi juicio nos mostraremos más dignos de Prada, que quiso ser siempre un ejemplo de severa sinceridad, si sabemos distinguir lo que en la obra de Prada hay de contingente y temporal y lo que en la misma obra hay de eterno y perenne. No es la letra lo que en la obra de Prada posee un valor duradero: es el espíritu. En González-Prada admiramos y estimamos sobre todo el austero ejemplo moral. Estimamos y admiramos la noble, la fuerte rebeldía. Pero nuestro camino, nuestro deber, nos ordena ser más atrevidos, ser más audaces aún. "Pasad sobre mí; marchad adelante", dice Romain Rolland. Y en un capítulo de la vida de su *Juan Cristóbal* tiene esta frase: "Muramos, Juan Cristóbal, para renacer". González-Prada si viviera nos hablaría seguramente como nos habla Romain Rolland. No reconocería en la nueva generación una generación de discípulos y herederos de su obra, si no encontrara en sus hombres la voluntad y el aliento indispensables para superar esta obra. Miraría con desdén a los repetidores mediocres de sus frases. Amaría sólo a la Juventud capaz de traducir en acto lo que en él

no pudo ser sino idea. Y no se sentiría renovado y renacido sino en hombres que supieran decir al pueblo una palabra verdaderamente nueva, verdaderamente actual.

González-Prada representó en su época el espíritu de la Revolución: ahora lo representamos nosotros. He ahí la continuidad, he ahí la solidaridad entre la obra que él emprendió y la que nosotros nos proponemos cumplir. He ahí el nexo histórico que inspira y motiva este homenaje. González-Prada denunció todas las miserias del pasado, todas las tristezas del presente. No tuvo miramientos cobardes ni eufemismos diplomáticos. Seamos como él en la protesta.

José Carlos Mariátegui.

No me queda sino repetir, frente a la mendacidad de quienes pretenden falsificar el sentimiento y las palabras de Mariátegui con respecto a González-Prada: "Seamos como él en la protesta".

"Panorama hacia el alba": testimonio y clave

Al Concurso de Novelas Latinoamericanas, organizado en Nueva York por la Casa Farrar and Reinhardt, en colaboración con la Unión Panamericana, presentó el Perú dos autores: Ciro Alegría, el vencedor continental, y su *El mundo es ancho y ajeno*, y Alberto Ferrando, con su *Panorama hacia el alba*. A Ciro Alegría lo recomendó el Jurado de Chile, al par que premiaba una novela chilena de Eugenio González, fino observador y pulcro estilista, de cuya pluma han salido tres libros: *Más afuera*, *Hombres* y *Destino*.

No voy a reiterar comentarios sobre *El mundo es ancho y ajeno*. Los he hecho ya repetidas veces, no bien se supo el otorgamiento del premio. Conceptúo a Ciro Alegría, no ahora en que todos vuelven los ojos a él, sino desde *La serpiente de oro* y *Los perros hambrientos* (para mi gusto lo más novelesco esto último), como el primer novelista peruano: primero en el tiempo y en el rango. Pero, no por eso se debe dejar de mirar el contenido del libro de Ferrando, máxime cuando se encuentra en la encrucijada del elogio incondicional o del desdén injustificable. *Panorama hacia el alba* es una novela superior a muchas que se han escrito en el Perú.

Sus deficiencias y sus méritos provienen de una misma veta, de un mismo cauce: el exceso de ese mal llamado criollismo que, a falta de posibilidad de afrontar cuestiones trascendentales, viene inficionando la literatura peruana desde hace diez años.

Es posible que muchos se llamen a enojo por lo que aquí diga. Peor sería callar un comentario que, en el más infeliz de los casos, ha de servir para que los críticos y los creadores (o rapsodas) examinen un instante lo que pueden y deben decir. Se ha mistificado a tal punto la crítica entre nosotros, los peruanos, que he llegado a leer, con respecto a una correcta descripción del país, que era un libro comparable con el *Facundo* de Sarmiento. No se trata de que Sarmiento constituya una cumbre insuperable. De lo que se trata es de que conservemos cierta mesura educadora, cierta capacidad de discernimiento y que no confundamos nuestras predilecciones afectivas con los juicios de valor, indispensables para una recta y fecunda educación de la mentalidad nacional.

Panorama hacia el alba relata la historia de un "faite", cuyo anecdotario empieza en la costa, en el puerto del Callao, entre chabetazos, y termina, casado y al borde de la opulencia, en la selva. Recorre —si hablamos geográficamente— las tres zonas territoriales, lo cual si bien puede ser una excelente guía turística, no debe, por fuerza, constituir un mérito literario, aunque el Jurado opine lo contrario. En torno a la vida del protagonista, cuyo primer capítulo bordonea el tema del vientre abierto "como caballo de pica" de su contrincante, sigue con otro duelo a chabeta; se prolonga en algunos episodios de amor; en "faiterías" de barrio; en aventuras en la sierra; en una mujer adinerada que se enamora del vagabundo; en dos asesinatos, una violación y, por fin, la fortuna; — en torno a la vida del protagonista, a mi juicio, mero pretexto para lo demás, Ferrando taracea dichos, cantares, refranes, giros, coplas criollas, o sea, zambas, pues no se trata de un criollo como el de Argentina, basado en su arraigo en la tierra nativa, sino en su mayor concordia con las costumbres de jarana, con la fiesta típica, con el pisco y la marinera. El criollo del Perú equivale a jaranista desfachatado y zumbón.

Y estos son los principales defectos —y cualidades— de *Panorama hacia el alba*. Y si los menciono, no lo hago con ánimo de censura, sino de conversación, a fin de que nos revisemos un instante

el alma y su expresión, y, sobre la base de hechos concretos, ensayemos un camino literario que no se confunda, como ocurre, con el folklore.

Me está pareciendo que mucha parte de la literatura peruana adolece de folklorismo. Las causas son fáciles de explicar, pero la tendencia puede y debe superarse. Rastrear motivos nacionales no implica folklore. Sería absurdo decir que *La vorágine* de Rivera se rinde ante el folklore. Nada de eso. La realidad está estilizada, enaltecida a la cima del arte. En *El mundo es ancho y ajeno* de Alegría, en *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y en *4 años a bordo de mí mismo* de Zalamea Borda, lo nativo se fortifica con la estética. El escritor *interpreta,* no rapsodia. Por cierto, la interpretación entraña generalizaciones y ahondamientos más allá de lo circundante, de lo inmediato. Para llegar a dominar el procedimiento se requieren varios ingredientes, uno de ellos completa libertad de expresión, desaparición de todo tabú, no ya a lo estrictamente literario, sino también a los otros cambios de la inteligencia y de la vida. Porque, siendo el escritor un compendio de la existencia de un pueblo, si se le veda uno de los manantiales, se le trunca y todo él sufre a consecuencia del menoscabo.

José Ferrando, para mí una gratísima sorpresa, posee indudables méritos de narrador. Confieso que la lectura de su libro ha sobrepasado mis expectativas, con mucho. Más todavía: a través de algunos versos suyos publicados después de su triunfo en Lima, me había formado un antejuicio peyorativo. *Panorama hacia el alba* me ha traído la consoladora certeza de que además de Ciro Alegría, el primero sin duda, y de otros relatistas de enjundia, tenemos otro más en Ferrando. Ojalá no se pierda como parece haberse perdido Ernesto Reyna, ni se quede en merodeos zambos como algún afortunado novelista de hace una década. Ferrando, no obstante su cualidad de narrador, y hasta un innegable graficismo imaginativo, no ha conseguido vencer las limitaciones de su medio, y ha caído en eso que, lejos de ser criollismo, resulta folklore, utilizando un lenguaje que se queda en la germanía o el caló, sin significar el aporte recio de metáforas y palabras "constructivas" que se ve en Fernando Ghilardi, Alegría, Gallegos, Padrón, Azuela, etc.

Nada tan gráfico, desde luego, como giros así: "Como que era del pelo, estaba pintada al duco, de romántico matiz encanelado";

"Pese a la distancia que media entre el negro y la zamba era 'primera monta' de Bárbara, la 'cintura de cobre' por sus sabias caderas opulentas"; "Lo hicieron, él por gana, y ella, por detalle". De un acto dice que fué "violento como un tiro penal". Esta fruición por las metáforas futbolísticas, signo característico de Lima, donde el futbol va reemplazando al toreo, se manifiesta también en este otro giro: "Rossi, cortándose hacia el arco, se vino dribleando e hizo un centro preciso en esta frase"; "Sobre las columnas de sus gambas", manera de llamar a las piernas, no a lo italiano, sino a lo argentino, a través del futbol (gamba, gambeta, gambetear); Miró "basureando a su rival", término muy gráfico y limeño; "Me sonó", imitación argentina, importada al Perú a través de las revistas porteñas. (Lo típico es "me cayó", abreviación de "me cayó la quincha encima").

Al lado de estos modismos y de las denominaciones carcelarias, de mera germanía, Ferrando incurre, a veces, en estiramientos de lenguaje, un poco rebuscados. Verbigracia: "esa mujer era un *imperativo categórico* a la violación"; "luces escintilantes"; "sus rememoraciones se velaron al fulgor de luciérnagas que rubricó la colilla en su postrera parábola hasta las aguas procelosas"; los "lambrequines escarolados de las volutas de su cabello endrino". Lo anotado revela poco ejercicio literario. Ferrando, a medida que recupere su práctica, que se estrene tirando al arco, como le gustaría decir, llegará a rubricar goles de impecable factura, es decir, tiros violentos y precisos, sin mucho *dribling*, con puntería, oportunidad y coraje, que en literatura se traduce en esto solo: sencillez.

Para un investigador filológico hay mucho material en la novela que comento. "Eso que me lo digas, pero que me lo carambolees", etc., son contribuciones al folklore y a la lingüística, a la dialectología. Pero, la literatura tiene otro campo, no sé si más alto, en todo caso más intenso. De ahí que, por muy cotidiana que sea la expresión, no se adecúa ni al momento vital que retrata, ni al buen gusto, aquel decir del injerto que pretende poseer a la mujer del protagonista: "¿por qué no puedo yo tener mi alita en este lomo con todo?" Imagino que los costumbristas han debido regocijarse con eso; los críticos y los lectores avezados, no.

Comprendo que hacer reparos a un libro, en medios no habituados a la crítica, o en donde se afirma o se niega, rotundamente, ha de causar alguna sorpresa. Para el lector peruano las líneas anterio-

res sonarán a censura. No es verdad. Repito, y no por dorar la píldora, sino porque lo creo de veras, que Ferrando me ha producido una sorpresa gratísima. En él hay indudablemente un descriptor, pero no todavía un escritor. ¿Por qué no se le ayuda diciéndole a la cara lo que se murmura en los rincones? ¿Por qué no contribuir a su depuración, como los buenos compañeros y los buenos entrenadores, pidiendo que corrija lo que debe corregir, ya que se sabe que posee *punch* suficiente para demoler adversarios y se le sabe leal consigo mismo? Un hombre que, no obstante sus aficiones literarias, ha tenido el heroísmo de estarse callado veinte años, merece el homenaje de la sinceridad. A José Ferrando, pues, en el Perú, a donde no consigo llegar; donde si pudiera le diría mil comentarios más que me sugiere su libro; a José Ferrando, pues, mi homenaje y (homenaje también) mis reparos.

Siga usted escribiendo, José Ferrando. El alba que usted anuncia es la suya propia. Enhorabuena.

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ,
Santiago.

Rafael Arévalo Martínez y su Ciclo de Animales

EL 7 de junio de 1940 entré en la Biblioteca Nacional de Guatemala con objeto de saludar a su Director, el señor Arévalo Martínez. Lo hice con cierta timidez por no tener carta de presentación para él. Pregunté, y me hicieron pasar por la biblioteca al despacho donde se encontraba. Allí me presentaron a un individuo cuya personalidad me produjo una impresión inolvidable.

Sentado en un rincón de su despacho, en conferencia con un par de investigadores literarios, estaba Arévalo Martínez, hombre de cuerpo endeble —pesa menos de cien libras—, rostro afilado, ojos pequeños y hundidos de apacible mirar, bigote recortado, cejas espesas y pelo abundante con la raya al medio. Con una voz muy suave y apagada me saludó, levantándose del banco en donde estaba sentado. Trabamos conversación que duró por largo rato.

Nació Rafael Arévalo Martínez en 1884, hijo de un abogado rico de Guatemala. Su juventud, un poco solitaria, se caracterizó por "una moral muy severa". Según me dijo padeció de neurastenia crónica desde los catorce años, mitigada seguramente por su casamiento en 1911, que le trajo el placer de la vida familiar y de una descendencia numerosa e inteligente. Hoy vive en una casa modesta, casi en el centro de la capital, con su esposa y tres de sus siete hijos. Su esposa, mujer simpática e inteligente, es, según lo dice, "su inspiración". Arévalo Martínez va de su casa a la biblioteca a pie, y en el camino compone versos.

Entre sus libros el que más le interesa es el *Viaje a Ipanda,* "sueño de un Estado universal". Ama la democracia. Su último libro, *Los Duques de Endor,* es un elogio de Inglaterra.

Lo extraño es que Arévalo Martínez ve en sus amigos formas zoológicas. De ahí sus muchos cuentos con este tema. Al comenzar a escribir pensaba en un "ciclo de animales" que creía acabar en pocos años, y tardó treinta en desarrollarlo. Los siete cuentos que incluye en el ciclo son: *El hombre que parecía un caballo, El trovador colombiano, Las fieras del trópico, Nuestra señora de los locos, La signatura de la esfinge, El hechizado* y *El mundo de los Maharachías.*

El animal irracional que se parece a un hombre en su vida instintiva, lo encontramos en muchas fábulas antiguas y en todas sus ramificaciones europeas. Varios escritores contemporáneos se han servido de este tema. Linares Rivas lo empleó en *El caballero lobo* (1910), especie de fábula dramática en que aparece un ser humano con la fisonomía de ese animal. Bien conocida también es la obra de Rostand, *Chantecler* (1910), muy parecida a la de Linares Rivas.

En estas obras tenemos una forma de antropomorfismo biológico según el cual se le atribuyen al animal características y costumbres humanas, conservando al mismo tiempo sus instintos y cualidades naturales.

Los cuentos de Arévalo Martínez no pertenecen, sin embargo, a esta literatura. Ni tampoco son del mismo tipo de los de Kafka, en los cuales hay una metamorfosis completa: Kafka convierte a Gregor Samsa en un insecto enorme. [1]

En el ciclo de animales de Arévalo Martínez hay más bien un zoomorfismo, o sea la atribución de las características del animal al hombre. Es decir, el hombre, sin dejar de ser hombre, actúa como animal. Ladea la cabeza, estira el cuello, mueve los brazos, lame la mano, etc., como lo hiciera el sér irracional que representa.

En esto Arévalo Martínez bien pudiera ser comparado con El Bosco (Jerónimo Van Aken), famoso pintor holandés (1450?-1516). El Bosco tenía una imaginación extraordinaria y en algunas de sus obras acentuó la forma bestial en el hombre, produciendo un efecto fantástico. Quevedo también se interesó en la animalogía.

Hay una semejanza entre la obra de Arévalo Martínez y el cuento *Horsie* de Dorothy Parker. En *Horsie* esta autora nos presenta a Miss Wilmarth, persona que se asemeja tanto a un caballo, que en varias ocasiones Gerald se siente inclinado a ofrecerle en su mano una manzana o un terrón de azúcar. Otras veces "su cuello se ponía de un rojo brillante y su cara, aun con los polvos, parecía

más que nunca como si debiera estar apoyada sobre el tablón superior de la valla de una caballeriza". [2]

Aunque aparece el animal en otras obras de Arévalo Martínez, me limito a comentar solamente el ciclo de que me habló el autor.

Escribió Arévalo Martínez *El hombre que parecía un caballo* durante su adolescencia, cuando era "un poco romántico y no sabía nada de la vida". La neurastenia de que padeció en la adolescencia pudiera explicarse como resultado de la vida solitaria que llevó. Como todo adolescente que padece de neurastenia, indudablemente su vitalidad sería escasa; estaría siempre cansado, meditabundo y en retiro voluntario. En la juventud también es bastante común un período en el cual se siente atracción por una persona del mismo sexo, y muy a menudo esta atracción es por una persona de más edad. Cuando tenía unos dieciocho años, Arévalo Martínez conoció a un joven poeta colombiano, muy célebre en Guatemala, que él mencionó, y cuyo nombre la discreción me veda revelar. El colombiano, que tenía unos veinte años —según me dijo Arévalo Martínez—, "le deslumbró, y se verificó un raro fenómeno, como si fuera cierto que un físico espiritual se pusiese en contacto con otro". Sintió hacia él una viva simpatía.

Un día un amigo suyo le dijo que el colombiano tenía un aspecto femenino. Esto lo atribuyó Arévalo Martínez a la adolescencia de éste. Sin embargo, a pesar de su amistad con el colombiano, no podía menos de notar en él algo que le daba miedo. Al principio le pareció un ángel, pero pronto notó que tenía la faz del demonio. De repente se dió cuenta de que el colombiano le ocultaba sus vicios. Más tarde supo que era un bohemio, que bebía mucho y que era amoral.

Este desengaño afligió mucho a Arévalo Martínez. Le era imposible creer que un hombre amoral pudiese escribir versos tan sabios y hermosos como los que escribía el colombiano.

El hombre que parecía un caballo es el relato de este incidente, sacado de la vida del autor. El mismo me confesó que ésta es obra de juventud. Ahora no podría escribirla, porque con los años ha ido menguando su intolerancia.

El señor de Aretal, "el hombre que parecía un caballo", representa al poeta colombiano. Arévalo Martínez aparece en el cuento como narrador.

Cuando conoció al señor de Aretal, estaba éste "con la cabeza ladeada, como acostumbran a estar los caballos". Al principio la semejanza se le representó de manera subconsciente. Le atraía:

> El señor de Aretal era una lámpara encendida, y yo una cosa combustible. Nuestras almas se comunicaban. Yo tenía las manos extendidas, y el alma de cada uno de mis diez dedos era una antena por la que recibía el conocimiento del alma del señor de Aretal. 3

Durante algún tiempo siguió el poeta siendo la inspiración y el dios del autor, hasta que un día:

> Así de pronto, en el ángel transparente del señor de Aretal, empezó a formarse una casi inconsciente nubecilla obscura. Era la sombra proyectada por el caballo que se acercaba. 4

El alcohol rompió por completo la amistad que los unía, y el señor de Aretal, de dios pasó a ser a sus ojos un hombre como los demás. Y desde aquel entonces se le parecía más a un caballo, "estiraba el cuello como caballo", "caía como caballo", "veía como un caballo", "se acercaba a las mujeres como un caballo", "se dejaba montar por cualquier espíritu", etc.

Además de parecer un animal en el aspecto exterior, lo parecía en el interior — "era amoral como un caballo", "ninguna mujer le había amado... la unión hubiera sido monstruosa", "era indelicado en sus relaciones con las damas, como un animal", "no tiene solidaridad con los hombres, ni respeto a la Ley", etc.

Más y más se separó el autor del señor de Aretal, y a los pocos días puso fin a sus relaciones con él:

> Sintió de pronto el señor de Aretal que mi mano era poco firme, que llegaba a él mezquino y cobarde, y su nobleza de bruto se sublevó. De un bote rápido me lanzó lejos de sí. 5

Y el señor de Aretal se alejó "en su veloz galope, con rostro humano y cuerpo de bestia".

El segundo cuento del ciclo es *El trovador colombiano,* donde encontramos a León Franco, poeta colombiano, "la pobre ánima de perro callejero". León Franco había vivido como perro bohemio recibiendo pan de distintos amos. A veces se lo daba el señor de Aretal.

Era León Franco un dulce perro familiar que se aferraba a Arévalo Martínez buscando caricias. Y para halagarle ladraba como un perro. En otra ocasión León Franco, cuando le agarró una de sus piernas con la mano, le dió al autor la sensación de la mordida de un perro. Era León Franco un can trovador; "era un buen perro grueso que se había tragado un jilguero".

El trovador ahorró dinero para salir de Guatemala. Cuando tuvo bastante para hacer el viaje, convidó a sus amigos a una comida. Allí se emborrachó y siguió bebiendo una semana, gastando todo lo que tenía — "¿cuándo un perro supo ahorrar ni tuvo virtud de la previsión?".

Por fin salió de Guatemala, porque "el buen amo del cielo repetía su dádiva". Pero esta vez sus amigos se encargaron en forma previsora de que saliese definitivamente del país. Después de ido, el autor lo siente aún cerca, porque "recordar es poseer":

> Franco emprendió un trotecillo corto; volvió a ver a Aretal y a mí, sus amos; aulló dolorosamente; y, siempre con el mismo trotecillo corto, se perdió en la calleja vecina: la odorante Honduras. 6

Las fieras del trópico, según la nota preliminar, debió aparecer en la edición de *El hombre que parecía un caballo,* formando una trilogía con el caballo (el señor de Aretal), el perro (León Franco) y el tigre (José de Vargas). Como en aquel tiempo mandaba en Guatemala el tirano Estrada Cabrera, no lo publicó. Temían algunos amigos suyos que el tirano se viera retratado en forma de tigre. Pero este tigre pudiera ser cualquier caudillo hispanoamericano.

El tigre, José de Vargas, gobernador del Estado, era "bello como un arcángel", pero cruel como un tigre — "la vida de un cerdo yanqui en Chicago es más valiosa que la de un ser humano bajo sus garras, si lo ofende". Y cuando el autor le ofendió mientras viajaban en un *pullman,* creyó que había desenjaulado a un tigre.

Vargas gobernaba el Estado desde una mesa de billar. Mientras jugaba "se le creyera un gato gigantesco con bolas de lana blanquecina". Siempre necesitaba amplio espacio para moverse, porque los tigres siempre van solos.

Arévalo Martínez nos revela el carácter de José de Vargas por medio de varias historias que muestran la crueldad de este tirano.

Un yanqui llamado Fergusson no creía que Vargas pudiera castigarle por estar bajo la protección del Tío Sam. Vargas ató el cuello del yanqui con un delgado hilo, y amarró éste al respaldo de una silla, con la amenaza de que si se rompía el hilo, le mataría. Allí permaneció el yanqui doce horas, pálido de miedo. Cuando regresó Vargas, con el fuego de un habano quemó el lazo, dejándolo libre. ¡Luego le invitó a cenar! 7

En *Nuestra señora de los locos,* la serpiente, el señor Reinaldo, conquista a la paloma la señorita Eguilaz. El licenciado Reinaldo tenía un rostro feamente hermoso, un cuerpo fláccido, rugoso y "desnudo". Era seductor; tenía ojos sensuales, acariciadores e hipnóticos. Era prudente, cauto y fríamente previsor como la serpiente, y tenía la pureza de la serpiente. Era un boa constrictor.

La señorita Eguilaz era una bellísima paloma que había nacido para el amor conyugal — tan casta y amorosa. Un bachiller poeta la nombró Nuestra Señora de los Locos.

El señor Reinaldo, que la "fascinaba con sus grandes ojos llenos de sensualidad, acariciantes como una suave tela de raso claro", la seduce. Pero el día de la boda ella se escapa y él no la vuelve a ver.

La signatura de la esfinge es "narración de J. M. Cendal", profesor universitario. Nos cuenta él sus relaciones con Elena. Tenía ella "un rostro de mujer, amplio y definido, sobre un poderoso cuerpo de león, echado". Como la esfinge, tenía rostro y pechos de mujer, y cuerpo y patas de leona. Cuando jugaba al ajedrez tomaba las piezas "con movimiento tan rápido, tan felino, que parecía el acto de una fiera al caer sobre su presa".

Era tan fuerte y varonil, que para que se revelase toda su feminidad hubiera sido menester que le hiciera el amor un león, pero un león que fuese no siervo de amor sino dominante y aun más fiero que ella.

> —¿Entonces, mi mal no tiene remedio?
> —Un león.
> —Pero: ¿es que todavía queda algún león sobre la tierra?

Puede considerarse *El hechizado* como segunda parte de *La signatura de la esfinge*. Aquí nos relata el señor Cendal cómo conoció a Elena en los Los Angeles, California, cuando apenas tenía ella

dieciocho años. Más tarde Elena vino a Guatemala. El comenzó por odiarla, y acabó por amarla — un amor platónico. Y cuando la perdió fué intensa su angustia. Inútiles fueron sus ruegos:

> Elena, la nocturna cazadora, que sólo hace su presa en las tinieblas, corría hacia los espacios abiertos, llevando mi alma despedazada entre sus fauces sangrientas. 9

El mundo de los Maharachías, el último cuento del ciclo, salió a luz en 1938. En esta obra la forma zoológica de las personas tiene poca importancia. Verdaderamente es de carácter distinto a los otros. Quizás la incluyó Arévalo Martínez en este ciclo porque así termina con una obra que mejor expresa sus esperanzas de hoy día — un mundo donde vive el hombre feliz, adorando a su Creador.

Cuando volvió en sí Manuol, el narrador, del sopor producido por un naufragio y la subsiguiente fiebre, se halló en tierra de los maharachías — seres que parecían en todo humanos hasta que uno se fijaba en la cola que tenían. "Era natural en todo hombre sin cola reverenciar a las maharachías; pero después de verlas le era imposible amar a una mujer de su raza".

Aixa, una de las maharachías, tenía toda la apariencia de un mono "a pesar de su fina belleza de mujer". No tenía cola, porque en una operación la había perdido. Perdida la cola, perdió la esperanza de felicidad y amor en la tierra de los maharachías. Le tocó a Aixa, que era por naturaleza enfermera, cuidar del náufrago. Aixa representa el amor espiritual; la bella Iabel, prima suya, el amor sensual. La influencia de Aixa en él era "dulcemente serena; la de Iabel violentamente perturbadora". Aixa le aconseja que evite a Iabel, porque si no, podría llegar a enloquecer.

En la tierra de los maharachías se enfermó Manuol de maharachismo — enfermedad que remata en la muerte si se le priva al enfermo, aunque sea unos minutos, de la presencia de una maharachía. Pero antes de que muriese Manuol murieron todos los maharachías, sin darle su mensaje supremo. Los maharachías habían reservado a Manuol para iniciarle en su secreta sabiduría, de la que sólo le dieron atisbos. Murieron como predijo Aixa, dice Manuol:

> Acaso eran el resto de una raza mejor perdida en las estrellas . . .
> Y acaso ahora están más que nunca cerca de mí, y me confortan en

> el vestíbulo de la muerte. Sólo su presencia invisible puede darme esta resignación de que disfruto. 10

En un *post-scriptum* Arévalo Martínez cita a Darwin, que es "concluyente al respecto y presta autoridad a la verosimilitud de los maharachias".

Hay varias divagaciones en las que Arévalo Martínez expresa sus opiniones sobre un estado universal — estado que le ha interesado mucho durante estos últimos años. Estas ideas suyas las desarrolla más ampliamente en otra obra, *Viaje a Ipanda*. 11 La colmena es ejemplo de un estado ideal, donde cada individuo trabaja para todos. La reina gobierna solamente en cuanto es útil a la colectividad.

En el ciclo de animales, estudios psico-zoológicos, Arévalo Martínez nos revela el alma y aspecto físico de cada persona presentada por medio de la idiosincracia de un animal u otro. Sin embargo, nunca se deja de ver al individuo que el animal representa. En esto se halla el verdadero talento del autor.

Torres-Rioseco, en su interesante estudio sobre Arévalo Martínez, escribe:

> Arévalo Martínez es ante todo poeta y por lo tanto purísimo intérprete de la belleza real y metafísica; su sensibilidad, fina como una cuerda de violín, vibra al menor roce de los impulsos internos o externos; su intuición le hace ver significados ocultos en los gestos, en las palabras, en los movimientos de los seres a los cuales ve con esa enorme simpatía de los espíritus que han trepado a las cumbres del cristianismo. 12

De gran importancia para el conocimiento de la obra de Arévalo Martínez es el ser poeta y amigo de Rubén Darío. Para Arévalo Martínez, Rubén Darío no es solamente el poeta más grande de América, sino uno de los más grandes que el mundo ha producido. El estilo modernista de Arévalo Martínez muestra, sin duda alguna, la influencia de Darío.

El ciclo de animales nos da un excelente panorama de la evolución del estilo y de las ideas de Arévalo Martínez, porque en ellas le seguimos desde sus primeros años de actividad literaria hasta el presente, desde que era un joven intolerante y romántico hasta convertirse en hombre serio y filosófico.

Durante los largos años de su crónica enfermedad, dió poco a poco fin a los siete cuentos. Me manifestó que le alegraría mucho verlos publicados en un solo volumen, porque estos cuentos representan la realización de las esperanzas de su juventud.

ALBERTO R. LOPES,
Universidad de New Mexico,
Albuquerque, New Mexico.

NOTAS

1 Véase el interesante estudio sobre Franz Kafka de Philip Rahv en *The Kenyon Review*, Winter, 1939, pp. 60-74.

2 Parker, Dorothy. *Here Lies*, New York, The Literary Guild of America, Inc., 1939, p. 143.

3 Arévalo Martínez, Rafael. *El hombre que parecía un caballo y Las rosas de Engaddi*. Guatemala, Tip. Sánchez y De Guise, 1927, p. 12.

4 *Ibid.*, p. 14.

5 *Ibid.*, p. 25.

6 *Ibid.*, p. 56.

7 Compárese para una situación parecida la famosa entrevista de Villa y Obregón, bien descrita por Luis Araquistáin en su libro *La revolución mejicana*, (Madrid), Renacimiento.

8 Arévalo Martínez, Rafael. *La signatura de la esfinge*, Guatemala, Imp. "Electra", 1933, p. 32.

9 *Ibid.*, p. 53.

10 Arévalo Martínez, Rafael. *El mundo de los maharachías*. Guatemala. Unión Tipográfica, 1938, p. 116.

11 Reseña de L. Lomas Barrett en R. I., núm. 5.

12 Torres-Rioseco, Arturo. *Novelistas contemporáneos de América*. Santiago, Editorial Nascimento, 1939, p. 420.

El Espejo de mi Tierra

I

EL Espejo de mi Tierra fué un "periódico de costumbres", íntegramente escrito por don Felipe Pardo y Aliaga. Y, a pesar de su tono satírico, lo apreciamos hoy como un testimonio de inapreciable valor para el recuerdo de los aspectos pintorescos que la vida limeña ofrecía en su tiempo. Como un juicio, a la vez retozón y amargo, pero siempre fino y bien intencionado.

* * *

"No se imaginen los curiosos que en este periódico van a encontrar artículos contra el gobierno, ni artículos a favor del gobierno, ni denuestos al juez porque se ha perdido un pleito, ni ataques al honor o a la tranquilidad del prójimo, ni chismografía de ningún género. El periódico y su prólogo no abrazan más que los objetos generales que pueden comprenderse bajo la denominación de costumbres". 1 Tal decía Felipe Pardo y Aliaga, anunciando al público la inminente aparición de su periódico. Y su limitación a la pintura de nuestras costumbres fué para unos la clave de su resonancia, el eje de su gracia, la razón de su amena profundidad, o fué, para otros, el efecto de una subjetiva contraposición entre las refinadas costumbres de otrora y la intensa espontaneidad de los nuevos días. Así, *El Espejo de mi Tierra* ha suscitado una polémica que hasta hoy no se encuentra clausurada. Y esto le da una especial significación en la historia de la literatura peruana: porque es una de las pocas

obras cuyo estudio se ha volcado hacia su raigambre política y social, sin quedar restringido a la simple apariencia formal.

Ya, en su tiempo, provocó el apasionado ataque de los criollistas. [2] Y, siempre, la censura franca o encubierta contra su "españolismo". "*El Espejo de mi Tierra* representa la tendencia colonialista y españolizante contra la espontaneidad criolla" — afirma Luis Alberto Sánchez. [3]

O, basándose en la descollante actuación pública de don Felipe Pardo y Aliaga, se ha visto en *El Espejo de mi Tierra* la manifestación literaria de sus ideas políticas. Como lo hace ver Manuel González de la Rosa, "nuestro poeta se hallaba de tal manera dominado por el deseo de amoldar el país a sus ideas de gobierno, que, cuando no gobernaba, consolábase con expresar esas mismas teorías en forma poética, cuando no en prosa, como en el famoso *Espejo de mi Tierra,* que tuvo un éxito portentoso, y fué como la despedida del escritor satírico, que poco después veíase reducido a la inacción por larguísima dolencia". [4] Pero la insistencia en sus ideas de gobierno ha empalidecido con el transcurso del tiempo. Y el costumbrismo de Pardo nos parece una burlesca confesión de sus desengaños políticos. Una dolida manifestación de la resistencia que sus esfuerzos correctores hallaron en la idiosincracia nacional, antes que consoladora e indirecta expresión de sus ideas. Comprobación de la arraigada fidelidad con que las gentes cultivaban las costumbres de la tierra, antes que añoranza de los usos alejados por el tiempo y la distancia. Y, matizando el alegre colorido de las costumbres criollas, en segundo plano, aflora la nota amarga, inspirada por los contrastes que ofrecían la realidad y el dictado de la ley, la indolencia colectiva y las necesidades del país. La nota amarga, que denuncia la falta de correspondencia entre las virtudes que la fama atribuía a los hombres y su baja condición humana, o su fácil reversibilidad; que pinta, sinceramente, la ponderativa y alharaquienta ingenuidad del carácter criollo. Las ideas de gobierno se presumen a través de los cuadros de costumbres o aparecen como un telón de fondo, y sólo adquieren relieve en la "Constitución política", donde efectivamente se muestra aristocratizante, antirrepublicano y españolista.

"Pardo andaba totalmente reñido con la democracia" — sostiene Luis Alberto Sánchez, insistiendo en el politicismo de *El Es-*

pejo de mi Tierra. "La república y el militarismo concitaban sus más violentos ataques y sus más agudos epigramas. Acertó en el diagnóstico, pero no en la curación. Sí, es verdad, vivíamos una republiqueta risible, pero habíamos dejado la colonia degradante". [5] Y añade que "su nostalgia conservadora y dinástica era la de un sector considerable de la alta sociedad limeña. Expresión de ella, su airón y su emblema, sobre Pardo llueven los elogios de los simpatizantes de la colonia y los dicterios de los demoliberales. Su estilo cautiva a los clasicistas —cultores literarios del conservadorismo— y molesta a los novadores y popularistas". [6]

Por su parte, Ventura García Calderón aparenta comprender estas razones, y admite que "su condición de aristócrata, de semiespañol, de godo y pelucón, lo hiciera sospechoso de antipatía al nuevo medio". Pues, por su educación española, por sus pujos de aristócrata, él no estaba a tono con la reciente y efervescente realidad republicana de su patria. Trasuda un ingénito desdén, que la convivencia de muchos años iba a modificar". [7] Y, sin embargo, no deduce las consecuencias. Esta admisión es sólo un esguince, o una constatación de erudito. Y su elegante ligereza prefiere insistir en el aspecto formal de *El Espejo de mi Tierra*. Sigue una orientación manida, y destaca la gracia y la oportunidad que caracterizan el estilo empleado por don Felipe Pardo y Aliaga, su inspiración moral, o su aliento educativo. Dice que: "Los capítulos de su periódico están escritos en prosa desenfadada y zumbona, entremezclada de reflexiones ladinas, de retruécanos y de esos giros de *lisura* tan llenos de languidez que son al mismo tiempo burla y caricia". [8] Y añade: "*El Espejo de mi Tierra* viene a ennoblecer el género de publicaciones satíricas, que suele ser chocarrero en los comienzos de la era republicana, y precede a toda una serie de revistas chispeantes que será preciso exhumar un día para extraer de ahí veneros de ingenio evaporado. En su *Espejo*, Pardo muestra a las claras su intención moralizadora, que hoy se nos antoja un tanto candorosa". [9]

Otros críticos —como el propio Ventura García Calderón— rehuyen la polémica. Pero aclaran las interpretaciones que no satisfacen su criterio, exaltan los valores que las ajenas opiniones censuraron, revelan una virtud donde alguien creyó ver pasión discutible.

Y, en realidad, hacen una defensa tácita. "*El Espejo* no necesita de apología para los sensatos, y en vano es trabajar para los que no lo son" — dirá uno de sus contemporáneos; [10] "en él se ponen en ridículo los pocos defectos que aún existen y se ensalza lo bueno que se posee; en él se procura inspirar la decencia y estimular a que se adquieran mejoras útiles; en él, en fin, se ve una de aquellas obras capaces de lucir entre las de Larra y Mesonero, y que no puede dejar de distinguirse, porque la providencia ha dado a su autor una imaginación de extraordinaria viveza y felicidad".

Con menos entusiasmo, pero imprimiendo a sus palabras el convencimiento del amor filial, Manuel Pardo Althaus estima que los artículos de *El Espejo de mi Tierra,* como "cuadro fiel y acabado de las costumbres de aquella época y a la vez crítica chistosa de ellas, se conservarán siempre por el recuerdo que encierran, por la ligereza de estilo, el colorido de la descripción y la gracia con que están escritos y por la influencia que ejercieron en la sociedad de entonces, cuyos hábitos, representantes de su estado social y de la historia de sus últimos años, eran un mosaico extravagante de hábitos nuevos incrustados con trabajo en la piedra de las costumbres coloniales". [11]

En conclusión, es posible establecer que, por haberse educado en España, don Felipe Pardo y Aliaga no podía sufrir el relativo primitivismo de las costumbres que durante su época predominaron entre nosotros. Deseaba corregirlas. Y —como estima Luis Alberto Sánchez— "se denuncia en un título: *El Espejo de mi Tierra.* El quisiera serlo, mas no lo consigue: espejo deformador, caricaturista, no refleja sino que abulta. Espejo es pasividad: el de Pardo fué reactividad. Sólo cuando describe costumbres de alta clase, de aristócratas o altoburgueses, logra ser especular; por ejemplo, el caso del 'Niño Goyito'." [12]

Por su educación y su experiencia, Pardo quiso presentarse como el ejemplo que se debería imitar. Quiso convertirse en orientador de las costumbres locales. Y, al respecto, son elocuentes aquellos versos de Quevedo, que le sirvieron de apotegma:

> Señoras, si aquesto propio
> os llegare a suceder,

arrojar la cara importa,
que el espejo no hay por qué. 13

Son elocuentes, pues a través de ellos dió a entender que la fealdad de las costumbres presentadas y criticadas en el periódico debía aconsejar el aborrecimiento de ellas, mas no la diatriba contra éste, que sólo era su "espejo". Dió a entender que el "espejo" debía mantenerse ante la vista, como un testimonio que presentaba las imágenes corregibles. Cómo había concebido aquella "sátira afinada y escéptica" 14 que fué *El Espejo de mi Tierra,* aquella sátira que hoy nos revela su activa —y, por lo tanto, política— disconformidad con la época en que vivía.

II

Aunque se le ha conocido mal, o deficientemente, *El Espejo de mi Tierra* ha sido muy citado. Y, a veces, con flagrantes errores u omisiones.

Por ejemplo, Mariano Felipe Paz Soldán no menciona el tercer número, ni especifica el número de páginas que tuvieron el prospecto y el alcance al número segundo. 15

Luis Alberto Sánchez nos dice que Pardo "se destacó por su manera de satirizar las costumbres criollas, tanto en la 'Constitución Política', poema burlesco, como en las costumbres retratadas en *El Espejo de mi Tierra*"; 16 olvida que la "Constitución política" es sólo una parte de *El Espejo de mi Tierra,* pues apareció en su tercer número. Reincide en el mismo olvido cuando sostiene que Pardo "dirige sus sátiras contra el Estado y contra cierta aristocracia sedentaria en las páginas de la 'Constitución Política' y de *El Espejo de mi Tierra*". 17 Y atribuye dos títulos a un trabajo —"sólo cuando describe costumbres de alta clase, de aristócratas o altoburgueses, logra ser especular; por ejemplo, el caso del 'Niño Goyito', 'Un viaje'" 18— porque no recuerda que el niño Goyito es el protagonista de "Un viaje".

En verdad, *El Espejo de mi Tierra* apareció con la frecuencia que se observa en el siguiente cuadro:

Número de orden	FECHA			Número de páginas	Observaciones
	Año	Mes	Día		
Prospecto	1840	....	....	I-XVI	Sin fecha. Debió aparecer el 10 de septiembre de 1840, conforme se deduce por un aviso publicado en *El Comercio*.
1	....	Setiembre	22	1-24	
2	....	Octubre	8	25-48	
Alcance al Núm. 2º	....	....	....	1-5	Escrito por don Felipe Pardo, antes de dirigirse a Valparaíso, al leer el primer número de *Lima contra El Espejo de mi Tierra*.
3	1859	Marzo	31	1-30	

Además de las páginas correspondientes al texto, cada número tenía una portada, impresa en papel de copias, de diverso color. Y, en ella, como apotegma inspirador, se insertaban los ya citados versos de Quevedo.

Se imprimió en la imprenta de José Macías (calle de la Pescadería, Nº 127). Excepto el alcance al número segundo, que fué editado en la Imprenta del Comercio, por J. M. Monterola.

Cada número costaba 4 reales. Pero el prospecto y el alcance al número segundo se vendieron a 2 reales, en atención a su reducido número de páginas.

* * *

Total o parcialmente, las poesías y los artículos contenidos en *El Espejo de mi tierra* han sido transcritos en las siguientes publicaciones:

1. *Poesías y escritos en prosa de don Felipe Pardo,* miembro correspondiente de la Real Academia Española, y Honorario de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile. París, Imprenta de los Caminos de Hierro, A. Chaix et Cie., 1869. xxxv y 514 pp., folio.

2. *Poesías de Felipe Pardo,* precedidas de su biografía y acompañadas de algunas notas por Manuel González de la Rosa. París-México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1898. 386 pp., 4º

3. *El Ateneo de Lima,* Nº 17. Lima [?] de 190[?].

4. *Del romanticismo al modernismo (prosistas y poetas peruanos).* Ed. Ventura García Calderón. París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, s/f., [1910], 545 pp., 4º

5. *Parnaso peruano,* ordenado por Ventura García Calderón. Segunda edición. Barcelona, Casa Editorial Maucci, s/f., 319 pp., 4º

6. *El paseo de Amancaes y otros escritos,* por Felipe Pardo. *La Literatura Peruana,* año I, vol. II, Lima, 12 de abril de 1923. 32 pp., 4º mayor.

7. *Costumbristas y satíricos.* Biblioteca de Cultura Peruana, t. 9, vol. I. París, Desclée de Brouwer, 1938. 343 pp., 4º

* * *

Prospecto

Prólogo (pp. 1-16)

Dice que "la brusca transición del coloniaje a la independencia, ha grabado en las costumbres el mismo carácter de instabilidad, que afecta a todas las cosas en semejantes crisis. Las costumbres nuevas se hallan todavía en aquel estado de vacilación y de incertidumbre, que caracteriza toda innovación reciente: las antiguas flaquean por sus cimientos al fuerte embate de la revolución. ¿Qué coyuntura más favorable para los escritores que quieren mejorarlas?" Por lo tanto, se propone criticar nuestras costumbres, para contribuir a su mejoramiento. Y, anticipándose a las censuras mal intencionadas, pide que la publicación de su periódico no sea mirada como el fruto de "una disposición malévola a maldecir del país".

Puede verse en:
1. pp. 319-326.

Número 1

El paseo de Amancaes (pp. 1-19).

Sabrosa descripción del tradicional paseo que los limeños verifican a la Pampa de Amancaes, el 24 de junio. Destaca la agitada minuciosidad de los preparativos; menciona viandas y bailes típicos; alude a lo "fastidioso" de ciertos cantares populares. Y todo esto lo entreteje con reflexiones sobre las costumbres de la época. Sobre la educación de la mujer, dice: "sin colegio, con malos maestros, y sin una norma segura de lo que llamaré *buen tono*... formaba uno de aquellos seres privilegiados, que tienen la gracia de suplir, por una especie de inspiración celestial, las imperfecciones de la educación". Y sobre el individualismo criollo, agrega: "Si eres clérigo, tu amigo clérigo te deseará todo, menos la canongía vacante. Si sois ambos literatos, una obra tuya aplaudida será para él un tósigo que le devorará las entrañas. Si eres rico, ningún encargo tuyo desempeñará con más gusto que el de tu albacea".

Puede verse en:
1. pp. 327-336.
6. pp. 3-16.
7. pp. 166-184.

Mi prólogo (pp. 21-24).

Glosa y comenta las diversas reacciones que entre el público limeño había producido el prólogo. Se dirige a los editores de *El Comercio* porque "han escitado mi profundo reconocimiento al emitir en su periódico un juicio tan ventajoso de mis escritos y de mi capacidad".

Puede verse en:
1. pp. 337-339.

Número 2

Opera y nacionalismo (pp. 25-38).

Reflexionando en torno al nacionalismo, lo cree una necedad, pues considera al Perú y sus vecinos como miembros de "la antigua familia hispano-americana". "El verdadero nacionalismo es el que se constituye en centinela" del honor, la libertad y la independencia nacionales; el que sabe "conciliar el amor a nuestros derechos con el cumplimiento de nuestros deberes, el celo por nuestros inte-

reses nacionales, con la amistad hacia todos los individuos que no han nacido en la misma porción territorial que nos ha cabido en suerte". No es un nacionalismo verdadero el que se basa en el "aislamiento y la limitación exagerada de nuestra patria". Justamente zahiere la incondicional adhesión a ciertos usos extranjeros. Y concluye con minuciosa crítica de la temporada lírica que Lima gozó en 1840.

Puede verse en:
1. pp. 340-347.

El suicidio (pp. 39-44).

Canción humorística, inspirada por la filosófica resignación con que sufrió "uno de sus destierros". Está compuesta en versos octosílabos y tetrasílabos.

Puede verse en:
1. pp. 47-49.

Un viaje (pp. 45-48).

Estando a punto de embarcarse a Chile, Felipe Pardo escribe este artículo para sustituir la "visita o tarjeta de despedida" que era de rigor en estos casos. Y nos brinda una sátira contra la manera como viajarían "muchos de la generación actual, que conservan el tipo de los tiempos del virrey Avilés" (1801-1806); contra el "niño engreído de familia rica, mimado por las eternas tías castizas" — como apunta Luis Alberto Sánchez.

Puede verse en:
1. pp. 348-350.
4. pp. 81-85.
6. pp. 17-19.
7. pp. 162-165.

Alcance al número 2

Al autor del folleto publicado con el título de "Lima contra el Espejo de mi Tierra" (pp. 3-4).

Juzgando al hombre por el estilo, concluye que el autor del citado folleto es: ignorante; de medio pelo, y aun negro; muy mal hablado; hombre que se mete a hacer lo que no sabe.

Puede verse en:
3. p. 454.

El tamalero (pp. 4-5).

Letrilla satírica en la cual intercala algunas frases en el *caló* de los negros, para hacer burla del autor de *Lima contra el Espejo de mi tierra.*

Puede verse en:
3. pp. 455-456.
7. pp. 184-186.

Número 3

Advertencia (pp. 1-6).

Presentando su poema satírico sobre la constitución del Perú, dice que éste es un país "en donde raros son los que no se creen capaces de vaciar en veinticuatro horas el mejor código fundamental que pueda salir del molde legislativo, decidiendo magistralmente las más intrincadas cuestiones de la ciencia administrativa". Afirma que "la mejor constitución de un pueblo no es la más engalanada con el falso relumbrón de doctrinas fantásticas, sino la que le permite caminar con más desenvoltura y con más seguridad por la senda del progreso". Y pretende que en su sátira está la propia "constitución de la República, despojada de la engañifa de los cosméticos, de la crinolina y del corsé".

Puede verse en:
1. pp. 99-100.
2. pp. 215-218.

Constitución política (pp. 7-30).

Poema satírico, compuesto en octavas reales. Estuvo destinado a servir como instrumento de propaganda, contra la constitución liberal de 1856; pero, aparte de la crítica a sus principales títulos, presenta una cruda visión de la realidad nacional.

Después de haberlo publicado en *El Espejo de mi Tierra,* Felipe Pardo le agregó algunas octavas a este poema, y así aparece en su colección de *Poesías y escritos en prosa.*

Puede verse en:
1. pp. 101-111.
2. pp. 218-250.
4. pp. 79-81. Sólo inserta los capítulos IV y VIII, correspondientes a "Ciudadanía" y "Poder Ejecutivo".

5. pp. 19-21. Sólo inserta los capítulos IV y VIII, correspondientes a "Ciudadanía" y "Poder Ejecutivo".
7. pp. 138-161.

ALBERTO TAURO,
Lima.

NOTAS

1 *El Comercio*. Lima, 9 de setiembre de 1840.

2 Véase *Lima contra El Espejo de mi Tierra*, periódico que Mariano Felipe Paz Soldán describe en los siguientes términos: "eventual, en 4º. Lima 1840: redactor Bernardo Sófia y colaborador el poeta D. Manuel Segura: salieron dos números: el 1º con 16 páginas de 148 por 088, el 2º con 17 páginas, y un alcance sin fecha". ("Biblioteca Peruana"; en *Revista Peruana*, vol. II, p. 232. Lima, 1879).

3 Luis Alberto Sánchez, *Historia de la literatura americana (desde los orígenes hasta 1936)*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1936. (p. 212).

4 Véase *Poesías de Felipe Pardo*, precedidas de su biografía y acompañadas de algunas notas por Manuel González de la Rosa. París-México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1898.

5 Luis Alberto Sánchez, *Historia de la literatura peruana ("La república")*. Tirada aparte de *Atenea*. Santiago de Chile, Universidad de Concepción, 1936, (p. 97).

6 *Ibidem*, p. 99.

7 Ventura García Calderón, *Costumbristas y satíricos*. Biblioteca de Cultura Peruana, t. 9, vol. I. París, Desclée de Brouwer, 1938.

8 Ventura García Calderón, *Del romanticismo el modernismo (prosistas y poetas peruanos)*. París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, s/f. (1910).

9 Ventura García Calderón, *Costumbristas y satíricos*, volumen citado.

10 Juan Antonio Ugarteche, en carta dirigida a los editores de *El Comercio*. Lima, 17 de octubre de 1840.

11 En *Poesías y escritos en prosa de don Felipe Pardo*. París, Imprenta de los Caminos de Hierro, A. Chaix et Cie., 1869. (p. xxiii).

12 Luis Alberto Sánchez, *Historia de la literatura peruana ("La república")* (p. 96).

13 Refiriéndose a *El Espejo de mi Tierra*, estos versos han sido glosados por José Jiménez Borja en *Cien años de literatura y otros estudios críticos*, editado por Pedro Barrantes Castro. Lima, 1940, (p. 5).

14 Javier Prado y Ugarteche, "Las letras en la vida intelectual de la República en el siglo XIX". *Boletín de la Academia Peruana correspondiente de la Real Española de la Lengua*, t. I, cuaderno I. Lima, enero de 1918. (p. 133).

15 En su "Biblioteca Peruana" inserta la siguiente referencia: *"Espejo de mi Tierra (El)*, de costumbres, eventual, de 162 por 132, en 4º. Lima 1840: por don Felipe Pardo, núm. 1º el 22 de Setiembre de 1840 y terminó con el núm. 2 el jueves 8 de Octubre de 1840, más un alcance y el prospecto. Cada número tiene 24 páginas". *(Revista Peruana*, vol. II, p. 75, Lima, 1879).

16 Luis Alberto Sánchez, *Historia de la literatura americana (desde los orígenes hasta 1936)*. Ediciones Ercilla, 1936. (p. 219).

17 Luis Alberto Sánchez, *La literatura del Perú*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1939. (p. 96).

18 Luis Alberto Sánchez, *Historia de la literatura peruana ("La república")*. (p. 96).

La Evolución Artística de José G. Antuña

EN la personalidad de José G. Antuña pueden señalarse, con relieve y fuerzas propias, el periodista, el orador, el escritor, el político y el internacionalista. Pero en él la presencia del poeta se destaca e impone, dominante. La poesía llega aquí, como acontece casi siempre, como el coronamiento de una intensa vida espiritual, después de profundas y amplias luchas intelectuales.

En la juventud ya aparecía el poeta, entregando como un fruto de alegría el canto ardiente. Luego otras ocupaciones más intensas y otras preocupaciones vitales más poderosas apartaron a José G. Antuña del culto agotador de la estrella. Dejó de cantar para empeñarse noblemente en más arduas disciplinas intelectuales. Pero el poeta seguía vivo en él, sin que de ello se percatara: estaba en ese impulso permanente de ascensiones, de investigaciones, de arrebatos y de luchas idealistas, que explican y justifican su vida.

El celeste dón poético, cuando es verdadero, se puede ocultar por algún tiempo, pero después de largos silencios, surge inesperada y vengativamente, imponiéndose arrollador y único. Así ha acontecido con el autor inspirado de *El inquieto horizonte*.

En la rica y copiosa bibliografía de este escritor, será necesario destacar un libro de versos altamente significativos, escrito en París en el año 1925, bajo el título de *Los viejos ritmos*. Ya el artista entonces, con cierto inquietante desgano, se preguntaba:

¿Todavía versos?

¿Y el pájaro gris de tu sentimiento
podrá recoger los ritmos dispersos
en el viento?

¿Todavía esperas
que el demiurgo vuelva,
a tu selva,
a tus mudas riberas?
¿Y que el eco dormido
se transfigure en cánticos diversos?
¿Que en el parque derruído
el pájaro reconstruya su nido?

¿Todavía versos?

No era ésta una postura de poeta romántico, sino que traducía una verdadera convicción interior, ya que José G. Antuña, desde entonces, como poeta, guardó un profundo silencio. Ahora, la canción le brota nuevamente, con más brío, con más pujanza, con más claridad que nunca. Y la canción llega en la hora de su mejor y más exacto arribo.

Muchos, ingenuamente, creen que el verso es faena de los años mozos. Grave error. El verso mejor, por lo general, es el feliz y radiante coronamiento de una filosofía, de toda una cultura. Y llega más claro y convincente también, cuando los años han pasado por nosotros, con su carga de dolor, de desengaño y de pruebas amargas. Job ha visto muchas cosas; ha vivido mucho y sobre todo ha sufrido mucho, cuando desde su lecho de estiércol y paja, alza, como un oleaje de ceniza y fuego, su oración esperanzada.

Es el símbolo más acabado del poeta.

En plena madurez intelectual, José G. Antuña vuelve, pues, lógicamente al canto. Un canto que será como la venganza del poeta —desde el año 1925, silenciado o negado—, de quien se dedicaba afanosamente a otras actividades intelectuales.

En el año 1938, como delegado del Instituto de Cooperación Intelectual, que en Bruselas estudiaba el "Estatuto universal de defensa del escritor", hizo un nuevo viaje a Europa.

El mar se apoderó de su espíritu y despertó para nuevas creaciones de belleza al dormido artista. El mar jamás defrauda al soñador que se le enfrenta, ni niega la sugestión de divina hermosura a quien sepa mirar su rostro.

¡Cuán exacto aquel verso de Baudelaire: *"Homme libre toujours tu cheriras la mer"!*

De aquel viaje le nació, muy contra el corazón, un nuevo libro de versos. Se llama *Los cantos de Atlántida y el mar.*

Son cuarenta poemas de una gran variedad formal, temática y emotiva. En algunos de ellos José G. Antuña no ha podido arrancar de sí mismo el ancho ademán oratorio que le caracteriza. Pero tal elocuencia se justifica, por ese sentido cósmico que le sostiene e impulsa, frente al enorme espectáculo del Océano en cambios y en luchas. Además abundan las referencias a nombres, personajes y gestas de la antigüedad clásica. Es que, pegado al poeta, José G. Antuña lleva el historiador y el pensador ansioso de buscar en la noche de pasadas edades la raíz de muchos de nuestros actuales sentimientos y pensamientos.

Otros poemas son descriptivos, pero no tanto, que lleguen a despojarse totalmente de subjetividad. José G. Antuña, con giros felices, con imágenes de singular gracia, pinta el cuadro del mar cambiante a través de la marcha de las horas, pero siempre está su misma alma, reflejándose o viviendo en el paisaje que se complace en recrear.

Cantos de Atlántida y el mar es un libro escrito por un artista de verdad, que sabe contener o regular la emoción y en quien la aguda sensibilidad se equilibra por cultivada inteligencia. Por él comprenderá José G. Antuña que el "demiurgo volvió a la selva del canto" y que "el pájaro gris del sentimiento ha recogido los ritmos dispersos": ritmos de muchas horas, ritmos de muchos paisajes, y sobre todo, los ritmos del alma siempre empinada hacia la altura. Oigamos algunos de ellos:

Numquid ingresus es profundis maris et novissimus abyassi deambulasti?

JOB. C. XXXVIII.

¡Pater Oceanus!

Quisiera algún día cantar tu infinito
en el infinito de tu orquestación.

Y cantarte invocando el acento
que viene del mísero lecho de paja
de Job.

¡Pater Oceanus! Tu monstruosa historia
yo quisiera cantarla algún día
en su plena apoteosis triunfal:
Mundo, Orden, Belleza.

Fundir la estrofa en el fuego y el agua;
en tu enorme presencia de Leviatán.

Y junto al Cosmos: Belleza, Orden, Mundo,
la incandescencia de la Nebulosa
y el Caos primordial.

¡Pater Oceanus! ¿Yo nunca he de cantarte
la amarga sinfonía de tu historia?
¿La de tus Islas y tus Continentes?
¿La elegía de los pueblos del mar?
Tu imperio plutoniano y tus diluvios:
tus duelos, tus venganzas y tus fugas,
tus metamórfosis; tu innumerable progenitura.

De nuevo a tus convulsos dominios
me internan las legiones de tus ondas.

Hemos traspuesto las columnas de Hércules
bogando sobre el líquido sarcófago
de "los pueblos del mar".

Aquí fué Atlántida. Y aquí el Océano
aniquiló en su gesta milenaria
las tierras, las ciudades y las razas.

Quiero cantar su saña y su fecundidad,
mientras que la leyenda hincha las velas
de esta nave lunar...

* * *

Hay que cegar los puertos
y romper el timón y la hélice de los navíos.

JUANA DE AMÉRICA

Y arrojarse, sin náutica,
entre los vientos y los astros,

en la vorágine de este constante infinito,
con la proa del corazón.
Pero no al impulso monstruoso
de los émbolos y los motores y las radios.
Y lejos de la piratería de los nuevos corsarios,
borrar los puertos de los mapas del alma,
a la conquista del refugio errante,
en los ebrios periplos del sueño.

* * *

MAR DE GALILEA

. . .nic quia venti et mare abédiunt si. . .
MATTH.—8, 23-27.

Fides tua te salvam fecit: vade in pace.
LUC.—7, 36-50.

Hace veinte siglos que guarda las huellas
de los pies divinos. . .
Cristo caminando sobre su corriente
remontó el prodigio.
Vió pasar la barca de los pescadores
el oleaje fiero;
las redes vacías y las redes llenas;
la duda de Pedro.

Hace veinte siglos que pasó el milagro
por su superficie;
la sed del desierto de la penitencia;
la voz del Bautista.

Caja de los cánticos y de las parábolas;
laúd de los astros.
Ya pasa el Arcángel, ya pasa la nívea
paloma del salmo.

Las voces celestes y los asfodelos
aroman sus noches;
cantan los olivos y los limoneros
en sus horizontes.

Mar de Galilea que cruzó el Mesías
con sus pies divinos. . .
(y el Padre y el Hijo y el Espíritu Santo).

Sus aguas son menos profundas y ardientes
que el llanto infinito
de la mujer mala que a los pies del Justo
se puso a llorar.
Y enjugó su llanto con su cabellera.
Y alejóse en paz...

Mar de las plegarias, que cruzó el milagro
de los pies divinos...
Todavía están blancos y húmedos de espuma.
¡Todavía están fríos!

* * *

...Et nous voila marchant sur le chemin amer.
VERLAINE

Y he aquí que avanzamos por las rutas amargas...
Las ondas son de cera, y el sol de vidrio
guarda el ascua de luz del mediodía.
Y el pueblo de los pájaros en los bosques del cielo
busca y no encuentra la surgente umbría.

Y he aquí que avanzamos por las rutas amargas...
El crepúsculo cobra las formas imprecisas
del alma, del matiz y del perfume.

Y he aquí que avanzamos en la noche marina...
Noche cerrada. Pescadora de estrellas
en la red de las nubes.

ERNESTO PINTO,
Montevideo.

Eduardo de Salterain y Herrera, como Novelista

NACIO Eduardo de Salterain y Herrera, hijo de Joaquín de Salterain y Manuela de Herrera, el 12 de septiembre de 1892 en Montevideo, Uruguay. Hizo sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Montevideo e inició su carrera docente en 1917, como Profesor de Literatura del Liceo de Enseñanza Secundaria de Canelones (Uruguay), dictando además momentáneamente las clases de Filosofía y de Historia.

En 1926, obtuvo por concurso la cátedra de Literatura del Instituto Normal de Montevideo, nombrándosele a poco como Profesor del Liceo Nocturno, en la Sección Femenina y en el Liceo Nº 4 Zorrilla de San Martín.

En 1931, fué Director de la revista *Estudios* de la Asociación de Profesores de Enseñanza Secundaria. En 1934 desempeñó la Presidencia de la Comisión Directiva de la misma corporación. Instalado el II Congreso Nacional de Profesores de la Enseñanza Media, en Piriápolis, como punto inicial de la reforma de la educación secundaria, fué elegido por el Profesorado para presidirlo. En 1935 fué reelegido para la Presidencia de la Asociación de Profesores.

En los años de 1925 y 1930, realizó diversos viajes de observación y estudio por Europa, Asia y Africa, que dieron riqueza a su espíritu y motivos para varias de sus publicaciones y conferencias. Durante su permanencia en Europa, particularmente en Francia, visitó y estudió los mejores cursos en los grandes liceos *Pasteur* (Nevilly) y *Buffon* (Vaugirard).

En las vacaciones de 1934, invitado por la Ciudad de Lima, realizó un viaje al Perú y a su regreso visitó a Chile y sus Institutos de Educación.

En 1936, fué elegido por el Profesorado para integrar el Consejo Nacional de la Enseñanza Secundaria, organismo autónomo que rige la educación media del Uruguay. El Consejo le designó Presidente y Director General, cargo que desempeña en la actualidad. En este carácter, el Ministerio de Instrucción Pública le nombró en 1937 Presidente de la Comisión Organizadora de los Cursos Suramericanos de Vacaciones, que funcionó en Montevideo en enero de 1938. En el mismo año dictó en Río de Janeiro conferencias de arte y de educación, como miembro de la delegación intelectual uruguaya.

Fué miembro fundador del Instituto de Estudios Superiores, Profesor del mismo y Director de su Sección de Publicaciones; también lo fué de los "Amigos del Arte". Ha publicado las siguientes obras literarias y pedagógicas: *Los comentarios* (crítica), *Perspectivas* (ídem), *Ansiedad, La casa grande* y *Fuga* (cuentos y novelas), *Goethe* (conferencias), *Perfil de viaje (Oriente y Occidente)*, y *La clase* (dos volúmenes sobre la enseñanza de la literatura y de la educación artística).

Es interesante notar que la menos popular de estas obras es *Fuga*, la preferida del autor; sin embargo, esto no le extraña a Salterain. *Fuga* es una novela analítica presentada en forma de una serie de recuerdos. En ella, la acción está ausente, con excepción de los conflictos íntimos producidos por la turbulencia del alma de los personajes. Salterain escudriña profundamente la fatalidad y la futilidad de las pasiones humanas; analiza con simpatía y comprensión los problemas que resultan de las relaciones entre los mortales y no ofrece para ellos ninguna fácil solución. *Fuga* puede dividirse en dos partes. En la primera, Alvaro sale de Montevideo para Punta del Este, balneario que el autor describe del modo siguiente:

> ¿Distracción? ¿Reposo? ¿Ejercicio? Todos los balnearios son un balneario, en que la gente descansa fatigándose. Sosiego prometido que se transforma en bullicio. Libros que no se leen. Noches marchitas. Días que se suceden febrilmente, luna tras luna, sol tras sol en el horizonte, empujando las horas en un vértigo inusitado, más violento que el trajín de la vida ciudadana. La gente va donde la gen-

> te y las auras se renuevan transportando afanes comunes de un grupo a otro grupo, de un sueño a otro. Es un concierto de voluntades uniformes, disciplinadas, porque todos sin previo acuerdo de solidaridad, llevan el mismo destino. Se presienten, se integran y obran de consuno, como el fenómeno del interés social. Por una rara excepción se producen disonancias, pero tan leves que parecen notas perdidas: es uno que vaga errante, otro que escribe o pinta. Pero tarde o temprano, en su ímpetu avasallador, la vorágine puede incorporar el curso de la comunidad, estas corrientes de livianos caudales y rumores apagados.

Allí era excepción la conducta de Alvaro, como indica lo siguiente:

> Alvaro desde que llegó se había sustraído al ambiente, no con malhumorados gestos de incomprensión, ni con propósitos de singularizarse, pero sí con el hondo deseo, enervante, casi, de desenvolver su estado de ánimo. Buscaba una inmersión profunda en sí mismo y por ello necesitaba aislarse, complaciéndose en la dolorosa exaltación de su espíritu.
>
> . . . . . .
>
> Y piensa.
> Y escribe en el aislamiento, sintiendo helarse las médulas, y arder las sienes, como si temblaran todos los estupores del mundo.

En su Diario escribe sus reflexiones acerca de Inés y sus amores y las razones de su separación. Después de unos meses termina sus anotaciones con la observación siguiente:

> Yo soy el hombre que tiene la llave de una puerta que no existe.

Y por eso

> No escribió más.
> La pluma quedó quieta para no saltar las esquirlas del verbo, de la idea y el sentimiento, en fuerza de palanca. Descansó y con ella el alma.

La explicación de esta pérdida de interés en el Diario se encuentra en la simpatía que le daba Nina, amiga de Inés. Al volver a Montevideo, Nina lleva el Diario de Alvaro a Inés. Alvaro y Nina

sostienen correspondencia epistolar, pero el lector no tiene la oportunidad de leer más que las cartas de la señorita. Un mutuo interés parece fortalecerse entre Alvaro y Nina, pero de repente ésta deja de recibir cartas. Después de varios esfuerzos inútiles por conseguir una contestación:

> Ella no escribió más. Tampoco él...
> Sin embargo, no se casaron...
> Se dijera vulgarmente, que él no hacía frente al mundo, en el panorama de la vida, como si ambulara vuelto de espaldas, saliendo del camino y disminuyendo gradualmente hasta desaparecer en el horizonte.
>
> . . . . . .
>
> Instintos de desconformidad habían creado el hábito de la fuga. Instabilidad perpetua, curiosidad, apetencia, duda y al final descontento, conciencia solitaria y escurridiza. No era él. Era la vida más fuerte que él mismo, moldeándole, plasmando su ser, de extrañas valencias.

Y así Salterain demuestra el suplicio que padecen los humanos cuyas emociones discordantes les hacen acudir siempre a la *fuga*.

El año anterior al de la publicación de *Fuga* (1929), Salterain dió a sus lectores *La casa grande*. Pablo Granjean, inmigrante de Marsella y dueño de *la casa grande*, donde viven él y sus inquilinos, lleva vida solitaria como compositor. Después de la muerte de su mujer, su hija adoptiva, Laura, se fuga con su novio, vendedor clandestino de boletos del Hipódromo. Al fin, el viejo se casa con Antonia, simpática viuda que tiene casi tantos años como él. Temiendo no heredar *la casa grande*, Laura trata sin éxito de anular el casamiento. Antes del juicio Laura se da cuenta de la infidelidad de su marido, y se hace amante de Boneo, su abogado. Sin embargo, Boneo se decide a casarse con otra, y es brutalmente cínico en su última entrevista con Laura, que se suicida. A Granjean la consuelan los niños de Laura, enviados a su casa poco antes de la muerte de su madre. Sus proyectos siguen:

> —Mira, Antonia —dijo—. Vamos a desocupar el taller, transformándolo, para que los niños puedan jugar. ¿No te parece? De todos modos, ya no se usa.

> Después, dispuso quitar el letrero de la calle, "Se hacen composturas con esmero y prontitud", y sonrió alegremente, pareciéndole la casa grande, más arreglada y hermosa que nunca. Era vieja, era humilde, era buena . . .

No es difícil comprender por qué *La casa grande* sea más popular que *Fuga*. En aquélla la descripción psicológica de los personajes es secundaria a una trama desarrollada con rapidez, donde se sostiene la incertidumbre, hasta el final de la novela, de que Granjean no salga bien del juicio. La mayor parte de los médicos tratan de probar que su padre ha sufrido cierta crisis nerviosa, con pérdida de la voluntad. Sin embargo, un compatriota de don Pablo, antiguo profesor de los otros médicos, los vence. La penetración psicológica es correcta sin muchos detalles, y completa sin agotamiento.

Indicios de la capacidad de Salterain para escribir novelas se encuentran en su tomo de cuentos *Ansiedad* (1922). Aquí se ve el interés del escritor por la gente. Aunque el tomo es corto —no tiene más que 131 páginas y consta de nada más que quince cuentos— se presentan en él personajes de varias profesiones de la vida campestre y también de las ciudades del Uruguay. En todas estas descripciones Salterain da prueba de ser un observador correcto y completo de la naturaleza humana, y el lector tiene la impresión de que el autor conoció personalmente a los personajes y asistió a los hechos descritos. En todos los cuentos faltan las generalizaciones y los comentarios filosóficos que se encuentran en *Fuga*.

Ciertos cuentos habrán sido episodios observados por Salterain al cumplir las tareas de su carrera docente. En "La venganza de María" se encuentra entre los pasajeros de un tren expreso una maestra que hace el viaje diario a su escuela campestre. La presentación sigue:

> Pero, hay entre estos seres discretos que el trabajo reúne a diario, una mujer aturdida, María, que gesticula ruidosamente y enseña geografía a gritos.
>
> María es fea, María es intrigante, María es un ansia de ser feliz que todos los días se estrella contra la desgracia; María es una pobre enconada con la vida, que no logra satisfacerla. Inculta, frívola, no posee más que la vulgaridad; la vanidad enfática de un título, como el de graduados del aula, cubriendo muchas paredes

hartas de pedantería. Nadie la quiere, nadie la ama, porque con ella se erige la antipatía que en balde lucha por ser simpática en los accesos de rabia silenciosa. Todo lo desea hacer, todo lo pretende poder, enseñar, hablar, discernir; pero, nada quiere ni desea ardientemente tanto, como amar y ser amada. Y, por este empeño vive, camina, sufre.

Las advertencias repetidas del director acerca de las quejas de los padres de sus alumnos no valen nada, y María deja de ser maestra. Sin embargo, hace el viaje diariamente y sigue hablando de modo que todos los pasajeros la oigan. Un día, otra señora en el tren le pregunta:

—María, ¿es cierto que usted no está ya más en el colegio?

—Sí, es verdad —responde ella—. ¡Cómo quiere que una mujer como yo trabaje entre depravados! Figúrese usted que el otro día me llamó el Director, a mi sola, y pretendió seducirme, haciéndome toda clase de ofrecimientos. Claro está que yo me indigné —¡figúrese usted!— y me fuí, renunciando mi puesto. De ese modo sacrifiqué yo mi porvenir, por ese canalla de hombre...

Dijo esto y complacida de sí misma, lanzó una mirada de odio a los profesores, que pareció un relámpago de triunfo...

Una señorita más simpática figura en "La clase de literatura". Es Alicia, quien sostiene correspondencia con su amiga Sara y le describe sus impresiones de la universidad. Sigue interesándose por la literatura, pero al fin se muere este interés al saber que su profesor no la quiere.

Patética es la viuda enferma y pobre de "Los trajecitos negros", que pasa las últimas horas de su vida haciendo secretamente unos trajecitos para sus niños.

Amalia de Otono demuestra la habilidad femenina de hacer decisiones rápidas. Por casualidad, se encuentra con Julio. Esto la hace recordar que sigue amando a Roberto, aunque se habían despedido muchos años antes. Al volver a su cuarto, vuelve a leer la última carta de Roberto, la destruye. Se da cuenta de que ella se parece a la naturaleza de otoño.

Despertóse al otro día, con el mismo pensamiento de afirmarse en el tiempo, de vivirlo antes del invierno. Y por la tarde

cenicienta, cuando el recuerdo de una carta no mordió ya su corazón. Amalia habló por teléfono y recibió después a Julio en la sala pálida de su casa. ¿Qué podría suceder?

—Dentro de un mes me caso — decía ella al concluir el día, en la plenitud de su voluntad, radiante de haber sepultado un inmenso desencanto.

La explicación de por qué Salterain no sigue escribiendo novelas y cuentos serán sus tareas de pedagogo. Lo que contribuye a su profesión es muy importante. Sin embargo, sus lectores siguen esperando que haga otras contribuciones a estos dos géneros literarios tan importantes.

VIRGIL A. WARREN,
Carson-Newman College.

El Humanismo en la Literatura Mexicana

Al hablar del humanismo y de su influjo sobre la literatura mexicana debemos evitar algunos errores que a menudo han invadido la discusión de tales problemas. Primeramente queremos acentuar que el humanismo iberoamericano no es una imitación fotográfica del humanismo europeo, y que el mexicano tiene una posición personal, particular, independiente, que sigue sus propias leyes históricas de acuerdo con los eventos históricos. De numerosas investigaciones en el campo del humanismo europeo sabemos que el desarrollo de este movimiento es diferente conforme a las condiciones históricas, religiosas e intelectuales en los varios países: en Italia misma, en España y en Francia, para no hablar del carácter enteramente diferente del humanismo alemán. Para dar un solo ejemplo en interés de una clarificación de nuestro problema: el humanismo italiano se desenvuelve en un país en el momento de su salida de la edad medieval y encuentra ciudades en el comienzo de su progreso político y económico, mientras que el humanismo español se extiende en una nación unida bajo la corona de los Reyes Católicos. Más y más hemos aprendido en las últimas décadas que hay relaciones íntimas y vecinísimas entre los diferentes movimientos artísticos, intelectuales, y hasta sociales y religiosos, en una medida que pocos años antes no habríamos presentido.

Otro manantial de errores literarios y psicológicos es la confusión de los conceptos "humanismo" y "renacimiento". Si el renacimiento es la transición del mundo medieval al mundo moderno —que descubre el concepto de lo bello, el concepto de la armonía y el valor de la medida— y si la cultura filosófica se difunde a todas las

partes de la sociedad, el humanismo, cuya cuna es Italia, significa menos una situación objetiva y más bien una transformación subjetiva originada en las mentes y los espíritus de ciertos grupos de sabios, literatos y eruditos entusiastas. El ideal del *uomo universale* está enteramente limitado a Italia, pero el despertar de la latinidad, nacida también en tierra italiana, es un sentimiento común a todos los humanistas de Europa y América. No se debería decir —como sucedió muchas veces, especialmente en investigaciones más antiguas de tal género— que el humanismo es una interrupción entera de todos los lazos con la sociedad precedente, porque es más bien un nuevo camino con nuevos aspectos y nuevos fines. Uno de sus signos más característicos es el abandono del anonimato, tan significativo para la edad medieval, y en su lugar observamos el descubrimiento de la personalidad, del individuo con todas sus fuerzas y debilidades. El orgullo y la confianza propia —calidades que hallamos desde el comienzo en los primeros historiógrafos mexicanos— hallan sus fuentes en Dante, quien aspira al laurel del poeta (*De monarchia,* LI, cap. I: *ut palmam tanti bravii primus in meam gloriam adipiscar*). León Battista Alberti —quizás la personalidad más interesante de todos los humanistas— dice: "Los hombres pueden todo lo que quieren", y esta es convicción común a la mayor parte de los humanistas americanos.

Una investigación sincera de la actividad de los humanistas mexicanos no puede limitarse a la demostración de las similitudes con los primeros humanistas europeos, pues pronto deberemos constatar que hay diferencias decisivas y profundas que hacen más interesante y valiente el objeto de nuestro estudio. Se ha dicho con muchísima razón que una cierta inclinación al paganismo es uno de los signos más característicos del humanismo italiano. En este punto hemos de distinguir esmerada y cuidadosamente entre el humanismo italiano, por una parte, y el humanismo español y mexicano por otra. Es verdad, y no se puede negar, que la mayor parte de los literatos italianos —después de Dante— se inclinan a una cierta frivolidad que descuida más que ataca al cristianismo, mientras que los humanistas de lengua española tienen una sola tendencia: subordinar sus obras a las ideas del cristianismo y juntar la "nueva ciencia" con las doctrinas de la Iglesia Católica. Aquí también hemos de seguir el método sociológico e histórico: mientras que los huma-

nistas italianos son hombres de profunda cultura, pero sin ninguna obligación moral o ética, los humanistas españoles se consideran como representantes del cristianismo y defensores de una tradición que pocas décadas más tarde había de ser atacada por la reforma en Alemania. Más seria es la situación de los humanistas mexicanos: ellos van a las tierras nuevas como misioneros, llevando consigo una tradición heroica que tuvieron que difundir entre los indígenas, siempre dispuestos a sacrificar la libertad y la vida. Este humanismo no fué, no pudo ser, un humanismo muerto, sino un humanismo heroico, activo, combatiente, sin duda en íntima relación con la actitud belicosa y sacrificadora de los místicos españoles, que representan el espíritu genuino del caballero español.

Es interesante observar que todos los humanistas, inicialmente, descuidaron la lengua griega. Grande fué la veneración por la tierra santa de Roma —Dante dice en el *Convivio,* Tratt. IV, cap. V, que las lápidas de las murallas de Roma merecían veneración y que la tierra sobre la cual la ciudad fué edificada, era más digna de lo que los hombres conceden—, pero las obras maestras de Grecia, la *Ilíada* y la *Odisea,* fueron conocidas solamente en traducciones latinas. Erasmo, cuyo influjo sobre la vida espiritual de España no se puede estimar suficientemente, Luis Vives y los jesuítas mexicanos desterrados de México en 1767, todos gozaron de las bibliotecas que habían fundado mientras tanto los Reyes Católicos de España y los mecenas italianos en Italia. Particularmente las bibliotecas griegas de Bolonia, de donde se fugaron los padres jesuítas en 1767, redundaron en grandes ventajas para los sabios mexicanos. Juzgando la actividad de los humanistas americanos como continuación —que no interrupción— de las actividades espirituales de la edad medieval, hemos de considerar a los clérigos del siglo XII como precursores que prepararon el terreno para una nueva cultura, nueva, pero arraigada firmemente en las doctrinas del cristianismo. Dante aparece como el símbolo de todo este movimiento. Sin exageración, podemos decir que él dió a la cultura italiana aquel aspecto nuevo que influyó en toda la cultura romana en los siglos siguientes hasta nuestros días. Y veremos en el curso de este artículo cómo muchos siglos más tarde su mentalidad influyó decisivamente en los espíritus en las tierras distantes de México. Petrarca representa en su persona la antigüedad, pero Dante le supera en su unificación singular del pensamiento antiguo con el del catolicismo.

Débese a Dante el que la argumentación peligrosa de Petrarca en su *De genealogia deorum* —cuando la iglesia tuvo que defenderse contra el paganismo— no pudiera entrar en el pensamiento de los luchadores españoles y mexicanos cristianos.

La seriedad del peligro pagano para el humanismo de los siglos XIV y XV se puede conocer en los extravíos del espíritu humano en Italia. En la era de Nicolás V el paganismo humanista había llegado al colmo. Dios fué llamado Júpiter, maestro del Olimpo, y María *spesfida deorum,* y muchas veces acontecía que se rezaba "a los dioses inmortales". El cardenal Sadoleto aconsejó a su amigo que abandonase el estudio de las epístolas de San Pablo, porque sus "versiones bárbaras" deteriorarían su estilo. Además, una persona culta "no debería perder su tiempo con mezquindades de tal clase". Algún poeta fué tan desvergonzado que llegó a glorificar a Júpiter como muerto por nosotros sobre la cruz:

o sommo Giove per noi crucifisso,

y otro poeta escribió los versos siguientes:

piu non si onora Dio, ma Bacco e Venere.

La popularización y la traducción de Virgilio forman un punto principal de la actividad de los humanistas mexicanos. Otra vez hallamos el influjo de Dante, el cual hace al poeta latino su guía hasta el umbral del Paraíso. La tradición griega —descuidada, como hemos visto, por los primeros humanistas, hasta por Petrarca— fué continuada por los padres de la Iglesia, San Jerónimo, San Juan Crisóstomo y Son Gregorio de Nazianzo, y Aristóteles fué llamado por Dante "el maestro de los que saben". Erasmo, llamado con mucha razón el *pontifex maximus* de los humanistas, prepara la vía que conduce desde España a México. ¿Cómo podemos explicar el influjo del Platonismo sobre los eruditos mexicanos? Marsilio Ficino, presidente de la academia peripatética en la corte de Lorenzo el Magnífico, trata de conciliar en su obra principal *De religione christiana* la verdad religiosa con la verdad científica, y en sus comentarios al *Symposium* de Platón, Ficino acentúa los puntos de contacto entre la religión y la filosofía. "Los sabios son creyentes, y los creyentes son sabios". El platonismo es teología, y Jesús mismo es considerado platonista. Encontraremos la misma mentalidad en

las obras de los humanistas españoles y americanos. En este tiempo Niccolí pregunta cómo se puede ser poeta y no escribir en lengua latina. Lo que admiramos en los jesuítas mexicanos del siglo XVI, la memoria excelente para las obras maestras de la literatura clásica, la observamos en el mismo Niccolí, quien sabía de memoria toda la *Eneida*.

Resumamos en pocas palabras lo que hemos dicho en interés de una introducción más clara en nuestro problema: el humanismo italiano es fundamentalmente pagano, exagerando particularmente en sus comienzos la importancia de las artes clásicas por la cultura humana. El humanismo español es humanismo cristiano, purificado por las doctrinas del catolicismo. El humanismo mexicano es, como veremos inmediatamente, un humanismo misionero, condicionado por la situación especial en que tendría que hallarse de conformidad con los problemas particulares que habría de resolver.

Desdichadamente debemos constatar que en el campo del humanismo mexicano nos faltan, del todo, obras preparatorias. Lo que poseemos son investigaciones especiales de ciertas corrientes literarias y de poetas singulares cuyas inclinaciones al humanismo forman el objeto de estudios profundos. Lo que falta hasta este momento es una investigación dedicada a la tarea de clarificar la posición de la poesía mexicana hacia el problema del humanismo como unitaria *Weltanschauung*. Este artículo no pretende de ninguna manera cumplir tal misión. La sola intención de las líneas siguientes es la de preparar el camino para una investigación más honda, más especificada y detallada.

Es un error general —y particularmente cometido por los doctos europeos— el considerar el comienzo de la historia mexicana solamente desde el punto de vista de los hechos belicosos de los conquistadores. Toda historia de México nos demuestra que los conquistadores tuvieron no sólo la tendencia de justificar sus actos, sino la de entregar al cuidado de autores excelentes la historiografía de los acontecimientos políticos y militares en que tomaron parte. Hernán Cortés y sus sucesores anduvieron acompañados de escritores cuyas obras no niegan el espíritu docto y a menudo humanista. Es muy característico que la historia de México comienza —después de las primeras luchas— con la fundación de la Universidad en 1551 por el emperador Carlos V, y es todavía más significativo

que el primer libro de importancia impreso en América fué la *Breve y compendiosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana*, 1539, por Fray Juan de Zumárraga, primer arzobispo de México.

Quizás el primer autor mexicano que merece el título de humanista es Francisco Cervantes de Salazar (1513-1575).

Definiendo el humanismo, no sólo como una vuelta a las fuentes antiguas y una predilección por la poesía clásica, sino como una actitud particular, como un fenómeno singular con muchas ventajas y debilidades, Cervantes de Salazar parece ser el prototipo del humanista genuino. Hemos constatado en todos los humanistas italianos una cierta ambición de gloria y en muchos otros podemos observar una vanidad muy acusada, así es que juzgamos como una confirmación de nuestra teoría del humanismo las palabras siguientes de Joaquín García Icazbalceta, con las cuales trata de explicar el carácter de Cervantes de Salazar (en la Introducción a su edición de la obra de éste, *México en 1554*): "no puede imputarse a delito que Cervantes fuera ambicioso de honra, mientras no tengamos pruebas (que no tenemos) de que esa ambición excedía de los límites debidos. El deseo de adelantar y distinguirse es natural al hombre de pensamientos elevados" (y del humanista, como podríamos añadir).

La relación íntima de Cervantes de Salazar con la ideología humanista europea se le conoce hasta por la portada de una de sus obras, la cual queremos reproducir aquí por ser tan característica de la mentalidad del autor:

Francisci Cervantis Salazaris,
Toletani,
Ad Ludovici Vivis, Valentini, exercitationem
ALIQUOT DIALOGI.
1554

Podemos resumir en pocas palabras el contenido de estos diálogos, en cuanto demuestran la dependencia del autor de sus modelos clásicos. En el primer diálogo oímos las palabras siguientes, que no necesitan comentario: hablando de la Universidad de México, Gutiérrez dice: "nada es tan natural al hombre, y así lo dice Aristóteles, como sentir una inclinación innata e irresistible a adquirir

la sabiduría, que por abarcar tantas y tan elevadas materias, nos encanta con su variedad. En ésta se complace igualmente la naturaleza produciendo sin cesar cosas tan diversas, y por lo mismo tan gratas a los hombres".

En el tercer diálogo, al darnos una descripción espléndida de los alrededores de México, los amigos discuten una inscripción, en un monumento, que contiene cierto sabor antiguo. Zuazo, uno de los disputantes, da la explicación siguiente, muy característica: "Según he sabido, Cervantes Salazar (la compuso), uno de nuestros profesores que en cuanto puede procura que los jóvenes mexicanos salgan eruditos y elocuentes, para que nuestra ilustre tierra no quede en la obscuridad, por falta de escritores, de que hasta ahora había carecido". A García Icazbalceta, defensor de la actitud humilde de Cervantes de Salazar, estas palabras no le sonarían demasiado modestas, pero para nosotros son muy humanistas. Hasta los títulos de las obras que Salazar continúa o escribe, prueban el espíritu del genuino humanista: Hernán Pérez de Oliva había escrito un "Diálogo de la dignidad del hombre", y Cervantes de Salazar lo continúa añadiéndole triple materia (¿qué concepto es más típico del humanismo que el de la dignidad del individuo?). El protonotario Luis Mexía había escrito un "Apólogo de la ociosidad y el trabajo"; Salazar introduce la obra (cuyo título podría haber sido compuesto por Cicerón) con un "argumento y moralidad de la obra"; además, traduce al castellano el opúsculo de Luis Vives "Introducción a la sabiduría", escrito en latín.

Así podemos consentir en el juicio de Menéndez y Pelayo, quien, abarcando las virtudes de Cervantes de Salazar, dice que los estudios literarios, los llamados entonces de Gramática y Retórica, "tenían su patriarca en un benemérito humanista toledano, Francisco Cervantes de Salazar, que, ya en España y bajo los auspicios de Hernán Cortés, se había mostrado ingenioso moralista y florido cultivador de la lengua propria...", que sus "versos latinos son algo mejores que los castellanos, sin duda porque Cervantes de Salazar, como otros muchos humanistas, tenía más hábito de versificar en la lengua sabia que en la propria..." y que "los humanistas del Nuevo Mundo andaban rezagados, y... recibieron pronto las novedades literarias que por vía de Italia se habían comunicado a nuestros ingenios".

En una descripción de los influjos humanistas sobre la literatura mexicana, por lo menos el nombre de otro patriarca humanista, Gutierre de Cetina, debería ser mencionado, porque vive no solamente en las historiografías literarias, sino también en la mente grata de todas las naciones de lengua española como el fundador de la escuela italo-española, como autor famoso del madrigal "Ojos claros, serenos", como admirador ardiente de los clásicos latinos y de la poesía italiana del humanismo y del renacimiento. Parece justificado que muchos literatos mencionen juntos los nombres inmortales de Petrarca y de Cetina. La lengua toscana, creada por Dante en su forma definitiva, ejerce su influjo decisivo en la poesía de casi todos los poetas del siglo XVI que pretenden ser representativos del espíritu humanista. Podemos mencionar aquí, sólo de modo muy superficial y de ninguna manera correspondiente a su valor y mérito, el nombre de Francisco de Terrazas, cuya grandeza de pensamiento y la fuerza y majestad de su lengua merecen una investigación especial. Lo propio es cierto del sevillano Juan de la Cueva, cuya vida, dedicada a los estudios clásicos, deja anchos trazos de clasicismo genuino en la literatura mexicana. Con muchísima razón Carlos González Peña le llama petrarquista, por lo menos en sus comienzos. El espíritu clásico lo respiran los versos siguientes, que pudieran haber sido escritos en el primer siglo antes de Cristo:

> Los alegres placeres han huído
> Y el descanso que siempre nos seguía,
> Claudio, desde el postrero y cierto día
> Que partimos del dulce y patrio nido.

Es un fenómeno muy interesante —observado muchas veces y al que se ha tratado de explicar sociológicamente— que la relación entre la situación política y económica, por un lado, y la obra creadora y artística, por otro, es muy débil. A veces, los tiempos de decadencia política y económica producen fuerzas artísticas de calidades de primera clase; el mejor ejemplo en este campo nos lo ofrece la historia de la literatura alemana, la cual, durante el período de un completo estancamiento político, produjo los espíritus más espléndidos de toda su historia artística; podemos hacer las mismas observaciones desde los principios más lejanos del antiguo arte egipcio. Mientras que el siglo XVIII, desde el punto de vista polí-

tico, no se puede considerar muy afortunado para México, el humanismo despierta con una fuerza inaudita y nunca superada. Menéndez y Pelayo reprocha a aquella era su exageración en el campo del clasicismo, diciendo que este movimiento cayó en el más trivial y desmayado prosaísmo; pero debió admitir que la poesía mexicana andaba levantándose lentamente por el esfuerzo de algunos buenos ingenios que intentaron, y en parte lo consiguieron, armonizar lo severo de la nueva preceptiva con el culto de la dicción poética, noble y majestuosa, bebida "en los modelos de nuestro siglo XVI en aquello que tuvo de más clásico, latino o italiano". Antes de discutir la nueva dirección poética que debería traer un aspecto artístico nuevo en la poesía mexicana, debemos mencionar dos hechos que están en relación más íntima con el desarrollo artístico. Desde los primeros tiempos de la historia de la civilización mexicana, la influencia de los Colegios religiosos —y entre ellos los de la Compañía de Jesús— había sido muy importante y poderosa. Los clérigos mantuvieron la tradición medieval clásica filosófica y cultural, y formaron el puente entre dos períodos que sin su enérgica ayuda hubieran quedado sin comunicación y sin ninguna posibilidad de transición del uno al otro. El terreno sobre el cual los humanistas del siglo XVIII erigen sus edificios clásicos y neoclásicos fué preparado por sus precursores de los siglos XVI y XVII. El suceso del año 1767 parece interrumpir un desarrollo que se había iniciado de manera muy prometedora y afortunada: a mediados de junio de este año recibió el Presidente de la Audiencia y Capitán General don Pedro de Salazar un documento que dice:

"Prohibo por vía de Ley y Regla General, que jamás pueda volver a admitirse en todos mis reinos, en particular, a ningún individuo de la Compañía, ni en Cuerpo de Comunidad, con ningún pretexto, colorido que sea, ni sobre ello admitirá el Consejo ni otro tribunal instancia alguna; antes bien, tomarán a prevención las justicias las más severas providencias contra los infractores, auxiliadores y cooperantes, de semejante intento, castigándolos como perturbadores del sosiego político".

Este documento había de dejar huellas profundas en la vida espiritual y artística del Estado, pero su autor no pudo presentir que el camino para una nueva onda del clasicismo estaba preparado.

El grupo de jesuítas desterrados que iban a Italia no fué muy grande, pero fué importante. Entre ellos figuraban Francisco Isla, quizás el más erudito y sabio de todos; Manuel de la Sala, que en Bolonia escribió en italiano para el teatro con la perfección con que lo hubiera hecho un clásico de la lengua; José Diego Abad y Francisco Javier Alegre, ornamento eminente de la emigración jesuíta. Hablemos primeramente del Padre Alegre (1729-1793).

Si consideramos el sentimiento de la armonía, la proporción y la claridad como los signos más característicos del clasicismo, debemos atribuir el laurel del siglo XVIII al Padre Alegre. Lo que Menéndez y Pelayo reprocha al poeta, al criticar su traducción de la *Ilíada,* es la falta del sentido homérico. Pocas versiones de Homero, dice Menéndez, se encontrarán menos homéricas y más infieles al espíritu de la primitiva poesía heroica. Verdad es que pocos espíritus sabían discernirlo en el siglo XVIII, época de elegancia académica en que los más cultos helenistas no veían el clasicismo griego sino a través del clasicismo latino. Esta distinción era entonces patrimonio de muy pocos. Es verdad que nosotros, al leer la versión latina de la *Ilíada* del Padre Alegre, tenemos la impresión de que es realmente una *Ilíada* virgiliana. El gran poeta italiano, Ugo Foscolo, jonio de nacimiento, quien tenía el griego por lengua materna, dice lo mismo en las palabras siguientes: "Ingiere en su traducción todos los versos traducidos o imitados por Virgilio; a los que Virgilio dejó intactos, les aplica modos virgilianos; salta a pie juntillas todo aquello que desespera de embellecer; tiene algunos versos bellísimos, pero no tiene ningún color homérico". Para nosotros esta crítica no indica una disminución del valor humanista del poeta, sino una confirmación de nuestra teoría de que la cuna del humanismo se encuentra en Italia, en la tierra natal de Virgilio y de los otros clásicos que influyeron de modo decisivo en la poesía clásica mexicana. Alegre no escribió muchos versos en lengua castellana. Tradujo libre y parafrásticamente los tres cantos primeros del *Arte poética* de Boileau. En su "Epístola dedicatoria a un amado discípulo del traductor" encontramos las siguientes palabras características:

"Este autor francés, aunque en muy diversa línea, lo comparo yo a Virgilio en que, sin ser original casi en cosa alguna, es de un bellísimo gusto y de un rectísimo juicio para discernir lo bue-

no de los antiguos autores, y traspasarlo a su idioma. El hizo con Horacio y con Juvenal lo que Virgilio con Homero, con Hesíodo y con Teócrito".

Alegre tradujo también, siempre fiel a su espíritu clásico, algunas sátiras de Horacio. Muy interesantes y características son las palabras siguientes, con las cuales Alegre introdujo esta traducción:

"Finalmente, para que sin ningún tropiezo puedas, lector benévolo, discurrir por las páginas de este poema, quiero que vayas advertido de que yo he de hablar en lenguaje poético, cuantas veces ocurriere hacer mención de las vanas deidades del paganismo. Porque en verdad, lo sé, y honrada y religiosamente lo confieso, que tales númenes ficticios carecen de sentido, y no tienen valor ninguno ni poder".

En el tomo LXI de la Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneyra (1869), y en el interesante *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII* que el señor don Leopoldo Augusto de Cueto puso al frente de ese tomo, se halla la noticia siguiente: "entre otros jesuítas expulsados, D. Francisco Xavier Alegre, natural de Veracruz, latinista y helenista consumado, si bien de escaso renombre en España, era uno de los literatos más instruídos y de más acrisolado gusto literario en Europa, según el estado de la crítica en aquella era doctrinal. No puedo menos de hacer aquí a él mención honrosa".

El segundo de este grupo de jesuítas mexicanos que anduvieron en el exilio en Bolonia fué el Padre Abad (1727-1779). Su poema latino "De Deo" lo han llamado "una suma teológica en exámetros", egregia, inmortal y digna del siglo de Augusto. La pureza clásica de su dicción fué parangonada con la de Santo Tomás de Aquino, Melchor Cano y Suárez. La segunda parte de su obra "De Deo", una vida de Cristo, es una prueba para nuestra afirmación de que el humanismo español-americano se distingue absolutamente del humanismo italiano por su falta de devoción al cristianismo.

Al tercero del grupo de jesuítas expulsados, el Padre Rafael Landívar (1731-1793), aunque no mexicano de nacimiento (nació en la antigua Guatemala), González Peña lo juzga con óptima razón como perteneciente a la cultura mexicana por su espíritu y sus ver-

sos, y ha sido llamado por Arturo Torres-Rioseco y Ralph E. Warner, en la introducción de su *Bibliografía de la poesía mexicana*, el más importante de todos. Su gran poema *Rusticatio Mexicana* es interpretación fiel y segura del paisaje americano, "estéticamente superior a las silvas de Don Andrés Bello". Su descripción de los lagos de México se puede comparar —según mi impresión personal— con la descripción hermosísima del lago de Como en el comienzo de "I Promessi Sposi", la obra maestra del romántico italiano Manzoni. También a juicio de Menéndez y Pelayo, Landívar es uno de los más excelentes poetas que en la latinidad moderna se pueden encontrar. La primera edición de la obra se hizo en Modena en 1781, y la segunda en Bolonia, el año siguiente. En 1924 se publicaron en México una versión al español bajo el título de *Geórgicas mexicanas* y una traducción literal en prosa, acompañadas del texto original latino, debido a don Ignacio Loureda (el Padre Landívar debe haber partido para México antes del mes de octubre del año 1749, pues el 22 de ese mes se presentó ante el señor don Manuel de Coronado y Ulloa, Canciller y Registrador de la Real Audiencia). *Rusticatio Mexicana*, obra de 15 libros, ha sido imitada muchas veces por otros autores. Su tema principal es la descripción de las bellezas de América. La obra pertenece a aquellos tipos virgilianos de poesía descriptiva que son característicos de la poesía iberoamericana.

Si mencionamos por lo menos a Rafael Larrañaga, latinista y autor de una traducción de Virgilio; a Julián Luis Maneiro y su obra *Vidas de varones ilustres mexicanos*, escrita sin duda bajo el influjo de Petrarca; y a Agustín de Castro y sus traducciones de las fábulas de Fedro y *Las Troyanas* de Séneca, así como de varias poesías de Safo, Anacreonte, Horacio, Virgilio y Juvenal (todos activos en la segunda mitad del siglo XVIII), vemos que la corriente del humanismo permanece fuerte y eficaz, aunque desde el punto de vista de la crítica artística naturalmente no es siempre muy satisfactoria.

Mientras que en el comienzo del siglo XIX toda la Europa se halla bajo el influjo del romanticismo, que aparece casi en un solo momento y desaparece casi simultáneamente en los países romanos como en los alemanes, la tradición humanista se preserva en la América ibera. En primer lugar, recordemos a don José Joaquín

Pesado. Según el juicio de Menéndez y Pelayo, era Pesado "el hombre de gusto más amplio, y verdaderamente capaz de sentir los misterios de la forma poética...", "un caso singular de transfusión de la poesía antigua a las venas de la poesía nueva...", y si bien "Pesado vive mucho de la poesía ajena...", tiene "el buen tino de acudir siempre a los más puros y saludables manantiales, como la Biblia, Dante, Fray Luis de León y Tasso" y es realmente poeta bíblico y clásico y no otra cosa. Volvemos a advertir lo que hemos observado muchas veces en el curso de esta investigación: es decir, la diferencia fundamental entre el clasicismo español-iberoamericano y el de origen italiano. La religiosidad y la humildad de los sentimientos y pensamientos de los poetas de lengua castellana no turban ni menoscaban la actitud clásica, sino al contrario, el cristianismo forma una base equivalente con la base del clasicismo. Estos poetas nos ofrecen el hermoso ejemplo de una unificación espiritual de dos corrientes que en sí mismas tienen un valor dominante sobre el mundo espiritual, intelectual y artístico. Así encontramos a Petrarca y Herrera, Dante y Horacio, Virgilio y Fray Luis de León, al cantador de los Salmos y a Manzoni, como inspiradores de estos poetas. Pertenece a tal grupo de mexicanos de la primera mitad del siglo XIX Francisco de Paula Guzmán (1844-1884), de quien hablan las historias de la literatura mexicana sólo en pocas líneas, dándole el título de humanista consumado. Notemos aquí por lo menos el elogio siguiente, que se hace en la "Reseña de Actas de la Academia Mexicana", en estos términos: "Muy versado, tanto en la literatura griega, como en la latina, dió en los últimos años de su vida muestras de su vena poética, que corrió siempre a impulsos del amor divino".

José María Vigil, el apasionado humanista (1829-1909), escribió una necrología de Guzmán, en la cual dijo que en sus poesías religiosas "se encuentra unido el apasionado misticismo de Santa Teresa y San Juan de la Cruz con la corrección y la clásica elegancia de Fray Luis de León, el Horacio español".

No puede caber en este artículo el enumerar a todos los humanistas mexicanos; queremos solamente probar que el humanismo se mantuvo vivo en los autores iberoamericanos en los tiempos más recios, en un período en que Europa, por falta de interés o —hablemos francamente— por falta de respeto a su tradición y su cultura,

había abandonado casi completamente el cultivo del espíritu clásico. Y, además, es nuestra esperanza poder llenar un poco con este artículo el deseo del gran poeta Lessing, quien, en un epigrama a menudo citado en la literatura alemana, dice melancólicamente que los poetas prefieren ser leídos a ser alabados. Por eso mencionamos el juicio de Concha Meléndez sobre el poeta José de Diego en *Signos de Iberoamérica,* obra llena de finos sentimientos: "Por irradiación, su hispanismo se vuelve latinismo en 'Sol poniente y Sol eterno'; melancolía porque el sol latino palidece en América. La elegía 'A Laura' es el poema más humanizado de de Diego, porque se trenza con fibras de un amor trunco, de esos que abonan con desabrimiento incurable las raíces vitales". La humanización justifica la popularidad de los versos celebrados entusiásticamente por sus lectores.

Otros prenden labios a labios
Y promesas se ofrecen con los ojos,
Yo no, que amanezco cada día
Al tronco de mí misma asida.

Otros, en figura de baile
Alternan amigos y familias,
Yo no, que caigo cada noche
En mi regazo propio.

¿Quién no siente en estos versos de Alfonso Reyes, llenos de profundo dolor, aquel espíritu clásico latino del siglo anterior al nacimiento de Jesús? De sus temas americanos, el más bello es el "Discurso por Virgilio". El segundo milenario de Virgilio fué celebrado en México por acuerdo de la Nación. Alfonso Reyes hizo de este acto de latinidad asunto de reflexión "sobre el motivo que debe regir nuestra alta política y sobre nuestra adhesión decisiva a determinadas formas de civilización, a determinada jerarquía de valores morales, a determinada manera de interpretar la vida y la muerte..." Recibimos la substancia latina a través de España —piensa Reyes—, "pero no somos los únicos recipientes de esa herencia. Nuestra pedagogía debe acentuar las Humanidades desdeñadas en los últimos tiempos, para fortalecer el corazón mismo de la enseñanza, que es el que ha de lanzar su sangre a los extremos del cuerpo". Y los extremos no son otros que las escuelas rurales, populares y de artes y oficios.

Aun en un breve resumen del clasicismo, el nombre de Manuel José Othón (1858-1906) no debería faltar. No hablamos aquí de sus novelas y de sus obras dramáticas. Lo que ahora nos interesa es su dependencia de la tradición clásica. Sin duda Virgilio, y a través de él Teócrito, han mostrado al poeta su camino artístico; pero —como un crítico moderno ha constatado— más que huella definida, hay en sus *Poemas rústicos* una asimilación perfecta del espíritu virgiliano en ciertos detalles. Del mantuano conserva Othón por momentos la suave melancolía, la cordialidad desbordante, que incluye en su órbita desde los astros hasta la cigarra, el agrario optimismo que satura las geórgicas.

El famoso motivo Horaciano *beatus ille*, usado tantas veces a lo largo de los siglos, se asoma en los siguientes versos del poeta:

> En este sosegado apartamiento,
> Lejos de cortesanas ambiciones,
> Libre curso dejando al pensamiento
> Quiero escuchar suspiros y canciones.

Una prueba irresistible de la mentalidad aún humanista de los poetas modernos, es el hecho de que José Rosas Moreno (1838-1873), romántico puro, es petrarquista en lo que el romanticismo tiene de ensueño melancólico, ternura y dulzura, mientras que Othón, para ejemplo de lo cual hemos hablado un poco, pertenece al movimiento modernista.

Es un hecho muy interesante y típico que todos los humanistas, comenzando con Dante hasta los representantes últimos de la literatura iberoamericana, no solamente no niegan su relación íntima y su dependencia intelectual del clasicismo, sino que profesan orgullosamente las conexiones íntimas entre ellos mismos y sus precursores ejemplares. Por ejemplo, ésta es la actitud de Monseñor Montes de Oca y Obregón, el cual tenía las costumbres de un prelado del renacimiento. Acentúa su clasicismo y a él le parece la alabanza mayor ser llamado un humanista griego. Observamos lo mismo en Monseñor Joaquín Arcadio Pagaza (1839-1918). Como dice Leopoldo Ayala en su muy instructivo libro *El Virgilio mexicano*, Pagaza tuvo, como el magno poeta latino, su Mecenas y su Augusto en la persona del Arzobispo Labastida. No debe pues sorprender-

nos que, como al mantuano, se le haya señalado en forma más o menos velada, por sus malquerientes, como adulador, reproche hecho sin ninguna comprensión a casi todos los poetas por la peculiaridad de su situación, y hecho particularmente a los humanistas de todos los tiempos. Oigamos una interpretación muy interesante de Pagaza sobre el origen de su misión poética: "En edad bien temprana despertóse en mí la afición a las bellas letras, afición que vino en aumento a medida que pasaban los años, y que tuve por dón precioso del cielo, puesto que la lectura instructiva y amena de los clásicos y el honesto deleite que trae la poesía, absorbieron del todo las breves horas que me dejaban libres los estudios serios y las ocupaciones naturales a mi estado, hurtándome a las asechanzas y peligros en la época más arriesgada de la vida". En el volumen número 3 de las *Memorias,* editado en 1886, encontramos ya una contribución más copiosa de Pagaza, a saber: la traducción de tres odas de Horacio; la paráfrasis del primer libro del poema latino de Rafael Landívar *Rusticatio Mexicana* o sea "Los lagos de México"; y finalmente la traducción de la égloga "Niso", del jesuíta Francisco Javier Alegre. Sin duda Benedetto Croce, el gran crítico y filósofo italiano, se refiere a una labor de tal naturaleza cuando afirma que "traducir con vena artística es crear una nueva obra de arte" y que "una bella traducción es tan original como una obra original" *(Breviario de estética).*

El tema famoso del *beatus ille* es glosado por Pagaza en su elogio de la vida humilde, en las siguientes palabras hermosísimas:

> Hacer el bien sin término y sin tasa
> Y hallar por premio la quietud que ofrecen
> La arada tierra y la modesta casa.

Otro poeta moderno mexicano, Joaquín D. Casasús (1858-1916), se dirige inmediatamente a Horacio, su poeta favorito, a quien ha traducido juntamente con Catulo, Tíbulo y Virgilio. A Horacio está dedicada la siguiente poesía:

> Donde ahora un pastor indiferente
> Trepa ligero con segura planta,
> Si alguna de sus cabras se adelanta
> Al subir del collado la pendiente;

Entre el bosque de olivos, do la frente
Del ameno Lucrétil se levanta,
Y más que el Hebro pura, brota y canta
De aguas salubres cristalina fuente:

Allí Horacio vivió; y allí tendido
A la sombra de un álamo frondoso,
Coronada de rosas la cabeza,

De Asirio nardo con la esencia ungido,
Llenas las copas de Falerno humoso,
Cantó el amor y el vino y la belleza.

Desde el punto de vista de la literatura comparada se deberían mencionar las obras de Francisco Pimentel (1832-1893), quien, particularmente en su obra *Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas de México*, sigue el método que conocemos desde los tiempos lejanos de Petrarca y de Marco Polo. (En 1903 Francisco Sosa publicó un ensayo: *Vida y escritos de D. Francisco Pimentel)*. Nos limitaremos a decir que tres partes componen la obra principal de Pimentel, y su plan es el siguiente: 1, Describir los idiomas mexicanos presentándolos con pureza, despojados de las formas latinas con que los adulteraron los antiguos gramáticos; 2, Comparar y clasificar esos idiomas conforme a las reglas de la filología moderna; 3, Hacer sobre ellos, en el curso de la obra, algunas observaciones críticas y filosóficas.

No olvidemos que el humanismo verdadero, en sus comienzos, no se refiere solamente a los manantiales antiguos, ni se limita a la tradición de los escritores clásicos, sino que descubre el mundo, ya que los humanistas son los primeros que emprenden viajes en todas partes del mundo conocido, y son los primeros que parangonan las diferentes lenguas humanas desde el punto de vista moderno de la creación de una filología comparada. Pero una comparación de Pimentel con sus modelos humanistas iría más allá de nuestro artículo. Lo que nosotros creemos haber demostrado, es el hecho de que —en contraste con todos los otros fenómenos literarios— la literatura mexicana continúa su camino clásico y humanista hasta nuestros mismos días. Si logramos despertar un interés más

vivo por nuestros autores mexicanos en el sentido de la admonición de Lessing ya citada, quedaremos muy satisfechos. 1

WERNER PEISER,
Loyola University,
New Orleans.

NOTA

1. Estamos muy agradecidos al señor Arthur E. Gropp, bibliotecario del Middle American Research Institute, Tulane University, New Orlenas, La., por su cooperación gentil, activa e inteligente.

BIBLIOGRAFIA

ABAD, DIEGO JOSÉ. *Cantos épicos a la divinidad y humanidad de Dios.*— México, 1896.

ALEGRE, FRANCISCO JAVIER. *Opúsculos del P. Francisco Javier Alegre inéditos latinos y castellanos.*— México, 1889.

AYALA, LEOPOLDO. *El Virgilio mexicano.*— México, 1930.

BALBUENA, BERNARDO DE. *Grandeza mexicana.*— México, 1927.

BARRERA, ISAAC J. *Historia de la literatura hispanoamericana.*— Quito, Ecuador, 1934.

BOCANEGRA, MATHÍAS DE. *Canción famosa.*— México, 1755.

BOUCHOUT, E. A. *La littérature mexicaine.*— Bruxelles, 1929.

BURCKHARDT, JAKOB. *Die Kultur der Renaissance in Italien.*— Leipzig, 1928.

CARPIO, MANUEL. *Poesías.*— París, México, 1909.

CASASÚS, JOAQUÍN. *Las bucólicas de Publio Virgilio Maron, traducidas en verso castellano.*— México, 1903.

———— *Musa antigua.*— México, 1904.

CASTRO LEAL, ANTONIO. *Las cien mejores poesías líricas mexicanas.*— México, 1914.

CHLEDOWSKI, CASIMIR VON. *Rom.*— Muenchen, 1913.

COESTER, ALFRED. *The literary history of Spanish America.*— New York, 1919.

———— *Historia literaria de la América española.*— Madrid, 1929.

COESTER, ALFRED. *La literatura mexicana.*— New York, 1919.

FUNCK-BRENTANO, F. *The Renaissance.*— New York, 1936.

GALINDO, MIGUEL. *Apuntes para la historia de la literatura mexicana.*— Colima, 1925.

GARCÍA ICAZBALCETA, JOAQUÍN. *México en 1554, tres diálogos latinos que Francisco Cervantes Salazar escribió e imprimió en México en dicho año.*— México, 1875.

GOLDBERG, ISAAC. *La literatura hispanoamericana.*— Madrid, s. a.

GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS. *Historia de la literatura mexicana.*— México, 1928.

JIMÉNEZ RUEDA, JULIO. *Historia de la literatura mexicana.*— México, 1928.

LANDÍVAR, RAFAEL. *Geórgicas mexicanas.*— México, 1924.

———— *Rusticatio mexicana*, Ex. Typ. S. Thomae Aquinatis.— 1782.

LEAVITT, STURGIS E. AND GARCÍA-PRADA, CARLOS. *A tentative bibliography of Colombian literature.*— Cambridge, Mass., 1934.

MELÉNDEZ, CONCHA. *Signos de Iberoamérica.*— México, 1936.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. *Historia de la poesía hispanoamericana.*— Madrid, 1911-1913.

NAVARRETE, FR. MANUEL. *Poemas inéditos.*— México, 1929.

PAGAZA, JOAQUÍN ARCADIO. *Murmurios de la selva.*— México, 1887.

———— *Horacio.*— Jalapa, 1905.

———— *Virgilio.*— Jalapa, 1907.

PESADO, JOSÉ JOAQUÍN. *Poesías.*— México, 1886.

PIMENTEL, FRANCISCO. *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México.*— México, 1885.

———— *Biografía y crítica de los principales escritores mexicanos desde el siglo XVI hasta nuestros días.*— México, 1868.

RAMÍREZ, IGNACIO. *Obras.*— México, 1889.

ROA BÁRCENA, JOSÉ MARÍA. *Diana.*— México, 1892.

———— *Poesías.*— México, 1889.

SANTACILIA, PEDRO. *Del movimiento literario en México.*— México, 1868.

SARTORIO, JOSÉ MANUEL. *Poesías sagradas y profanas.*— Puebla, 1832.

SEGURA, JOSÉ SEBASTIÁN. *Poesías.*— México, 1872.

SOSA, FRANCISCO. *Vida y escritos de D. Francisco Pimentel.*— México, 1903.

TORRES-RIOSECO, ARTURO. *Bibliografía de la novela mexicana.*— Cambridge, 1933.

————Y WARNER, RALPH E. *Bibliografía de la poesía mexicana.*— Cambridge, 1934.

TRIAS, ARTURO RUIZ. *Lira mexicana.*— Barcelona, s. a.

URBINA, LUIS G. *La vida literaria de México.*— Madrid, 1917.

VILLACORTA, J. ANTONIO. *Estudios bibliográficos sobre Rafael Landívar.*— Guatemala, 1931.

La Poesía Afrocubana

INTRODUCCION

CUANDO Cuba, amodorrada por siglos de soñoliento coloniaje, despertó a las primeras luces de la ebullición cultural de fines del siglo XVIII, era ya una sociedad afrohispana. Negros y blancos habían convivido desde los primeros días de la colonización, [1] y juntos habían arreciado la estructura agraria del país. No es de extrañarse, pues, que al comenzar los cubanos blancos a cultivar las letras, no tardaran los cubanos negros en emularles también.

Mas aquéllos eran tiempos de desigualdad y de esclavitud. El color de la piel teñía la condición del hombre. El africano valía sólo para engrosar el chorro de guarapo en el trapiche, o para servir de doméstico en el caserón del blanco. Por tanto, la característica de esta primera etapa de la lírica afrohispana en Cuba es la de negros y mulatos que, negándose a sí mismos, escriben a lo blanco.

Pasa un siglo. Cambian ideas políticas y conceptos sociales, aunque permanecen, en lo económico, condiciones fundamentalmente similares. Sigue el guarapo cristalizándose en ese oro pardo — amargo y dulce— que amontonan los centrales. Las dos razas se fusionan cada día más en color y en sentimientos. La república se amulata, el negro se hace dóctor, el són se pone de moda: [2] surge la segunda etapa. En ésta, blancos y mulatos, sintiéndose africanos, escriben a lo negro.

La primera etapa, modalidad netamente española, sin otra peculiaridad que la de haber sido escrita en Cuba por individuos de color, nos interesará tan sólo como antecedente histórico y como contraste iluminador a la nueva poesía afrocubana. Es de esta última

de la que especialmente nos ocuparemos, para ver cómo se enriquece con características que la individualizan, y gana variedades temáticas para el caudal poético de América al enfocar la vida desde el punto de vista del negro. Pero antes de entrar de lleno a discutirla, quiero señalar en qué elementos coincide con la tradición literaria castellana, tanto en España como en Cuba, para mostrar luego los nuevos horizontes descubiertos por esta innovadora poesía.

LO AFROHISPANO EN EL SIGLO DE ORO

No hay duda de que en el Siglo de Oro existen precedentes a algunas de las características de la presente poesía afrocubana. En primer lugar, la presencia del negro era común en la vida diaria de la península, [3] y como tal aparece en la literatura de esta época. Encontramos al negro en la novela, ya esclavo, como Luis en *El celoso extremeño* de Cervantes, o libre, como el padrastro del Lazarillo de Tormes. En el teatro aparece, ya hablando ladinamente o ya de manera bozal, mas siempre como personaje bufo y dado a la música, muy semejante al negrito rumbero del llamado teatro típico cubano. [4]

En varias comedias y entremeses, con cómicos negros o blancos que imitan a los negros, podemos encontrar ritmos de baile semejantes a los de algunos sones y rumbas. También podemos escoger, aunque de manera inexacta, la reproducción en la escritura de la manera peculiar de pronunciar el español de personas acostumbradas a otros hábitos lingüísticos. Hallamos, por ejemplo, en el *Entremés de los negros,* [5] de Simón Aguado (1602) el siguiente baile:

Todos: A la boda de Gasipar
y Dominga de Tumbucutú
turo habemo de bailar:
toca, negro.
Antón: Toca tú:
tu, pu tu tu, pu tu tu, pu tu tu,
tu, pu tu tu, pu tu tu...
(solo)
Dominga más beya...
tu, pu tu tu...
que una crara estreya...
tu,

casamo con ella,
tu,
y como es donceya
tu,
hijo haremo en ella,
tu,
que Seviya venga
tu,
y con mucha hacienda
tu,
se vista de sera
tu,
y traiga a las fiestas,
tu,
pajes de librea
tu,
lacayos mantenga,
tu,
y que tantas gracias tenga
que no haya más que mirar.

A la boda de Gasipar
y Dominga de Tumbucutú
turo habemo de bailar:
toca, negro.
Antón: Toca tú.
Todos: Tu, pu tu tu.

Y así continúa la siguiente estrofa, con idéntica métrica y semejante lenguaje.

Otro ejemplo, siempre con tendencias a lo cómico, y mirado el negro sólo superficialmente y como objeto de bufonadas, es este villancico de Lope, en *El capellán de la Virgen:* 6

Entrándose las hermosas
labradoras de La Sagra,
ellos, con disfraces negros,
este villancico danzan:

El hocico de vosa mesé,
he, he, he,
me tiene periro,
de amore venciro,
ay, ay, he, ay, he,
que me moriré, que me moriré.

El hocico neglo,
he, he, he,
y lo diente dentro,
ay, ay, he,
blanco sobre pietro,
he, he, he,
neglo tiene muerto,
ay, ay, he,
si non da remedio,
triste yo, ¿qué haré?
el hocico de vosa mesé,
he, he, he,
me tiene periro,
de amore venciro,
ay, ay, he, que me moriré,
etc.

A más de estos cantos y bailes esparcidos por comedias y sainetes, encontramos también el tema negro en la lírica, ya como objeto de zahiriente mofa de parte de Quevedo en "Boda de negros", [7] o tratado con más simpatía en letrillas de Góngora, como por ejemplo, la titulada "Al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor", [8] que comienza:

1. ¡Oh, qué vimo, Mangalena!
¡Oh, qué vimo!
2. ¿Dónde, primo?
1. No portalo de Belena,
2. ¿E qué fú?
Entre la hena
mucho sol con mucha raya.
¡Caya, caya!
1. Por en Diosa que no miento.
2. Vamo ayá.
1. Toca instrumento.
2. Elamú, calambú, cambú,
elamú. etc.

O esta otra, *En la fiesta del Santísimo Sacramento,* [9] que principia así:

Juana. Mañana sá Corpus Christa,
mana Crara;
alcoholemo la cara
e lavemonó la vista.

Clara. ¡Ay, Jesú, cómo sa mu trista!
Juana. ¿Qué tiene, pringa señora?
Clara. Samo negra pecandora,
e branca la Sacramenta.
Juana. La alma sá como la denta,
Crara mana.
Pongamo fustana,
e bailemo alegra;
que aunque samo negra,
sá hermosa tú.
Zambambú, morenica de Congo,
zambambú. etc.

Pudiera continuarse citando ejemplos, no sólo del Siglo de Oro, sino aun con anterioridad (ya Lope de Rueda traía a las tablas al negro como personaje cómico, y el Arcipreste de Talavera hace referencia a "negros, suzios que en verlos es asco e abominación"). 10 Mas sería fuera de proporción a este ensayo aducir más pruebas si con las presentes basta. En los ejemplos citados, *siempre visto el negro como tipo cómico,* podemos encontrar algunas de las características de la poesía afrocubana — pronunciación desfigurada, palabras de origen africano, ritmo negroide (aunque poco), e íntima unión con la música. Pero sería erróneo afirmar que ya esto es la poesía afrocubana de hoy. Esa poesía afrohispana del Siglo de Oro es superficial, ridícula para ser cómica, sin variedad temática, sin hondas emociones, sin arraigada tradición en el alma del pueblo. Mangalena. Juana y Clara son muñeconas de trapo sin hálito vital, caricaturas tiznadas que nada tienen en común con los completos personajes que nos ofrece la poesía afrocubana. Ni nada tiene en común la actitud de esos poetas de ayer, que miran al negro desde fuera y desde lejos, como para no tiznarse, con la de estos poetas de hoy, que *viven* la vida del negro, que juntos con él sufren, lloran, ríen, cantan, aman y sueñan!

Tampoco estaría de más hacer notar aquí que, siendo la poesía afrocubana rica en materiales folklóricos, no es de extrañar que se haya asimilado muchas formas de la popular española. Y bien está que así suceda, pues en esta poesía mulata cantan mezcladas España y Africa. Pero sería decir la verdad a medias si se afirmase que la poesía afrocubana es la poesía popular española con inspiración antillana. También el negro ha contribuído en gran parte a la emoción

religiosa sin dogma, al sentimiento de la canción popular, al canto de cuna, al baile y al pregón.

LO AFROHISPANO EN CUBA

Durante este mismo Siglo de Oro en que hemos estado indagando orígenes, Cuba era tan sólo una relegada isla en la ruta de los galeones. Escasos eran sus colonos, y aun algunos de éstos, atraídos por las fabulosas minas del continente, o por el afán de nuevas aventuras, seguían las huellas de Cortés y de Pizarro. Y los que quedaban, aislados en sus dispersos hatos o agrupados en insignificantes villas, no tenían ambiente propicio para reflejar aquende el océano el dorado fulgor de las letras españolas.

Por eso es notable encontrar que en lo poquísimo que se produjo en esa época, 11 ya se mostraba decididamente la influencia del ambiente afrohispano de la colonia. El poema histórico "Espejo de paciencia", compuesto en 1608 por el canario Silvestre de Balboa (escribano que residía en el entonces caserío de 300 habitantes que hoy es la ciudad de Camagüey), llega a su punto culminante con la valiente acción de un negro cubano. Es éste quien, al ir con los otros vecinos de Manzanillo a rescatar al Obispo Juan de las Cabezas de manos del pirata Gilberto Girón, logra en atrevida pelea dar muerte al forajido francés.

He aquí los versos de Balboa: 12

Andaba entre los nuestros diligente
Un etíope digno de alabanza,
Llamado Salvador, negro valiente
De los que tiene Yara en su labranza,
Hijo de Golomón, viejo prudente;
El cual armado de machete y lanza
Cuando vido a Gilberto andar brioso,
Arremete contra él cual león furioso.

Don Gilberto que vido al etíope,
Se puso luego a punto de batalla,
Y se encontraron, mas quedó del golpe
Desnudo el negro y el francés con malla.

Mas, a pesar de la superioridad de armas del pirata, el corajudo africano,

> . . . Sin que perdiese un punto en su defensa
> Hízose afuera y le apuntó derecho,
> Metiéndole la lanza por el pecho.

En estos versos, sin ser afrocubanos, puede notarse un notable progreso sobre los afroespañoles hasta aquí citados. Es cierto que todavía es visto el negro exteriormente, pero no ya como un ente singular y ridículo, sino como parte integrante de la población colonial, objeto de merecida admiración y simpatía. Para no dejar lugar a dudas, el mismo autor dilucida sus sentimientos así:

> ¡Oh, Salvador criollo, negro honrado!
> Vuele tu fama, y nunca se consuma:
> Que en alabanza de tan buen soldado
> Es bien que no se cansen lengua y pluma.
> Y no porque te doy este dictado,
> Ningún mordaz entienda ni presuma
> Que es afición que tengo en lo que escribo
> A un negro esclavo y sin razón cautivo. 13

Después de este aislado poema, nada hay que citar en las letras cubanas hasta ya bien comenzado el siglo XVIII. Es entonces cuando se empiezan a producir algunas poesías, aunque de escaso mérito, y que no atañen directamente al asunto de este ensayo. 14 La verdad es que Cuba, ahora más ligada a la metrópoli, refleja literariamente el mismo estado de decadencia que carcomía la producción de la península.

No es sino en la segunda mitad del siglo cuando aparecen señales de progreso. La toma de La Habana, en 1762, por los ingleses, produce benéfica influencia en lo económico y da entrada a borbotones de luz en lo intelectual. España, aspirando ella misma aires de reforma y adelanto, envía de Gobernador al Marqués de la Torre, que construye el primer teatro (1776), y luego a Luis de las Casas (1790-96), quien con la cooperación de criollos de la talla de José Agustín Caballero, Arango y Parreño, Zequeira y el doctor Romay, es animador de esa época en que se funda la Sociedad Económica de Amigos del País, aparece el *Papel Periódico*, se ensancha el comer-

cio, aumenta la población, se labora en las ciencias, avanzan las artes, y de veras comienzan a florecer por primera vez las letras cubanas.

En esta época de fructífera actividad aparece el primer escritor mulato, el bayamés Manuel del Socorro Rodríguez, [15] brillante autodidacta, quien por 1788 escribe el *Elogio de Carlos III*, en prosa, y el de los Príncipes de Asturias, en verso, como parte de los ejercicios literarios que se le exigieron en los exámenes que rindió en esa fecha. Poco después, el progresista monarca le nombraba bibliotecario en Santa Fe de Bogotá. Allí fundó un periódico y continuó su obra literaria como miembro integrante de la vida colombiana.

Por esos mismos años vivió Juana Pastor, parda habanera, de quien sólo se conservan unas décimas y un soneto, escritos por 1815. [16] Con ella entramos de lleno en el siglo XIX, siglo en que Cuba toma su puesto, al lado de sus hermanas continentales, en la vanguardia de la poesía americana.

Estos son, también, tiempos de enconadas luchas políticas y hondo cisma entre españoles y criollos. En Cuba se intensifica la vigilancia y recrudece el despotismo. La isla es entonces un largo berrugón esclavista en la espalda del trópico. Y el cubano, por lo común liberal y antiesclavista, se pone al lado del negro, mientras el español, por lo general colonial y negrero, se pone bajo las alas de militares dictatoriales enviados por la España antiamericana de Fernando VII y sus sucesores. En estos momentos surgen José María Heredia, el gran bardo prerromántico; José Antonio Saco y Domingo del Monte, publicistas y defensores de la causa liberal, y la pléyade de intelectuales y literatos cuya historia es la historia del pensamiento cubano en su lucha libertaria.

Productos de este ambiente son dos poetas afrocubanos: "Plácido", mulato y libre; Manzano, esclavo y negro. De sus vidas no quiero hablar. Para conocer los sufrimientos del último, baste leer su autobiografía. [17] Para saber el desgraciado fin del otro, baste leer su "Plegaria a Dios", recitada, según se dice, camino al cadalso, por no probadas implicaciones en la conspiración de La Escalera.

A la obra de estos poetas, sin embargo, necesario es que le demos una ojeada, no por su semejanza con la nueva poesía afrocubana, sino por ser exactamente su contraste.

De los versos de Juan Francisco Manzano (1797-1854) se puede decir que son totalmente *blancos* en la forma. El señor Franco

dice que el modelo para sus primeros versos, especialmente las letrillas, es el español Arriaza, mas no menciona a Heredia, cuya influencia es clarísima en algunas de las mejores composiciones de Manzano. 18

En cuanto al fondo, cierto es que a veces se inspira en las cosas de Cuba ("La cocuyera", "A la ciudad de Matanzas"), y que su musa es mulata al describir a su Delia como

> parda virgen que ciego idolatrara;
> cuyo candor a mi color uniera
> como ingenioso artífice entrelaza
> el morado clavel a la violeta.

Negro es también el éxtasis —éxtasis de la carne y del espíritu— que le causa "la métrica cadencia" de la música, que, al ser producida por las ágiles manos de la parda virgen

> me comunica el entusiasmo ardiente
> el volcánico ardor que hace a la mente
> por un mundo ideal, en fervoroso
> rápido vuelo, alzarse, y los conciertos
> de los celestes coros melodiosos
> endiosado gozar...

Pero lo más típico de Manzano es su profundo lamento de esclavo maniatado y adolorido, lamento de hombre que lleva en el cuerpo y en el alma las cicatrices de injustas humillaciones.

Es ese dolor impotente que le hace imaginar, en "Oda a la luna"

> ...otro mundo feliz donde se oculte
> por un divino arcano
> otro género humano,
> otra especie tan pura cual sensible,

y que le inspiró su soneto "Mis treinta años", cuya traducción al inglés y al francés tanto sirvió a la causa antiesclavista.

De "Plácido" (Gabriel de la Concepción Valdés, 1809-1844), el infortunado hijo de un pardo peluquero y una bailarina burgalesa, mucho se ha escrito, tanto por los indiscutibles méritos de su obra literaria como por la tragedia de su vida misma. 19 Su musa es

blanca, blanca y a menudo aduladora y mercenaria. De negro tenía muy poco en la sangre y aun menos en sus versos. Su poesía, si a veces da una nota negra, es más por lo tropical que por lo negro; por el clima, más que por la raza. Sin embargo, justo es mencionar que Languasco, al estudiar la poesía romántica en Cuba, [20] hace notar que "la nota sensualista la hallamos sobre todo en algunas poesías de 'Plácido' y señaladamente en el soneto 'A una ingrata'. En esta composición el poeta deja con acento sincero salir libremente de su pluma 'lo que en su alma queda de africano violento'."

Aún hoy se discute si en realidad estuvo él complicado en la conspiración antiesclavista de La Escalera, y se duda si había en él vena sinceramente patriótica o no. La parte política de su vida aquí no me interesa. Sólo le menciono como *contraste* de los mulatos poetas de hoy, como lo que pudo ser y no fué, ya por razones del ambiente, ya por su misma fibra moral. Muy en particular quiero señalar sus composiciones "Jicotencal" y "Las venturas del trabajo" para que se lean junto con "Los conquistadores" y "Mañana" de Regino Pedroso, en las cuales, como ya ha notado don Fernando Ortiz, se abordan problemas semejantes y se les trata de manera opuesta. [21]

Después de estos dos autores, muchos otros poetas de color expresaron en verso sus emociones. Esclavos unos, hombres libres otros. La lista es larga e interesante: Echemendía, Betancourt, Rosales, etc. [22] Pero sus composiciones no han pasado más allá de la mediocridad, y existe repetición de la misma nota hasta en algunos de los títulos. Son "Murmurios del Táyaba", "Ecos del Tínima", "Murmurios del Sagua" o "Rumores del Yayabo", títulos más o menos fluviales de poemas más o menos aguados.

TRADICION FOLKLORICA EN CUBA

Hay, finalmente, otro elemento que considerar antes de pasar a estudiar la poesía mulata de hoy. Es el canto folklórico africano trasplantado por el esclavo a su nuevo país. Ahí encontramos el canto de cabildo de la negrada del ingenio, la marcha de comparsa de sus fiestas, o el himno fervoroso a sus dioses, entonados a menudo en ese idioma, mezcla de español y dialectos africanos, que venía a ser como una *lingua franca* entre los infelices extraídos de distintas re-

giones por los ávidos buques negreros. Esa poesía popular negra, que coexistía con la décima del campesino blanco y la composición culta del poeta letrado, es la que, viviendo vida de obscuridad durante los siglos XVIII y XIX, ha venido a brotar redimida en lo más puro de la música y el verso afrocubanos de hoy. [23] Gracias a la paciente labor de jóvenes eruditos, continuadores de los estudios fundamentales de don Fernando Ortiz, todo esto se investiga ahora concienzudamente. José Antonio Portuondo acopia datos sobre las "tumbas" negras en Santiago. Guirao, en su *Orbita de la poesía afrocubana*, ha recogido y publicado, bajo el epígrafe de "Antecedentes folklóricos", varias composiciones anónimas de ambos siglos, y en estos momentos prepara una *Antología de cuentos negros*. Quiero citar sólo tres de las composiciones recogidas por Guirao.

La primera, un canto de cabildo, anónima del XVIII, comienza así:

Piqui, piquimbín,
piqui, piquimbín:
tumba, muchacho,
yama bo y tambó,
Tambó ta brabbo.
Tumba, cajero.
Jabla, mula.
Piqui, piquimbín,
piqui, piquimbín.
Pa, pa, pa, praca,
Prácata, pra, pa.
Cucha, cucha mi bo.
Dondó jachero
pa un palo.
Palo ta duro,
jacha no cotta.
¿Que son ese?
Si palo so jocuma,
yo so quiebrajacha.
Bamo be quie pue ma.
Dondó jachero
pa un palo.
Gayo cambia bo.
Tú jabla y no conose.
Piqui, piquimbín, etc.

Este canto de cabildo ya muestra el ritmo agreste, la desaforada predilección por la onomatopeya, y la alegría desbordada del cantor.

La segunda composición, igualmente anónima del siglo XVIII, es el siguiente canto de comparsa:

"Ta Juliá"

—Ma Rosario ta mala.
(¡Cángala lagontó!)
—A be qué cosa tiene.
(¡Cángala lagontó!)
—Tiene barriga y doló.
(¡Cángala lagontó!)
—Etá embarasá.
(¡Cángala lagontó!)
—Culebra l'asutta.
(¡Cángala lagontó!)

—¿Qué diablo son ese?,
pregunta e mayorá.
Mira diente d'animá,
mira fomma ne roccá,
mira sojo d'ese nimá,
¿candela ne parese?
¿Qué nimá son ese
que ne parese majá?
Ta Juliá mimo ba matá.

(¡Báquini ba di ba yo!)
—¿Qué nimá son ese?
(¡Báquini ba di ba yo!)
—Yo coje guataca.
(¡Báquini ba di ba yo!)
—Yo coje la pala.
(¡Báquini ba di ba yo!)
—Tierra co l'asaó.
(¡Báquini ba di ba yo!)
—Ma Rosario ta buena.
(¡Báquini ba di ba yo!)
—Mañana ba trabajá.
(¡Báquini ba di ba yo!)
—Grasia ta Juliá.
(¡Báquini ba di ba yo!)
—Fué quié la mató.
(¡Cángala lagontó!)

Esta composición, que pudiera considerarse como antecesora de negrísimos poemas como el "Sensemayá" de Guillén, intensifica aún más la resonancia oxitónica de los versos y trae el tema ofídico de que hablaré después.

La última de estas citas, "Mamá Iné", ha sido fechada por Guirao en 1868. Es esta Mamá Iné, dicho sea de paso, la que no sólo ha dado vena a una popularísima rumba que, junto con "El Manisero", rompió los límites insulares de la música afrocubana para hacerse continental y cosmopolita, sino que ha venido a transformarse, como Papá Montero, en personaje simbólico, abuela de la María Belén Chacón y los Quintín Barahona, especie de Eva y María del mulato cubano. Oigamos la composición:

Aquí etán todo lo negro,
que benimo a sabé
si no consede pemmiso
pa ponenno a molé.
La bendisión, mi amo;
su messé, ¿no culdiba?
la yegua que yo teniba
la mayorá me la cujiba.
Disisa que me la comprá.

¡Ay, Mama Iné!...
Bamo a cottá la caña
que bamo a molé.
¡Ay, Mama Iné!...
¡Ay, Mama Iné!...
Eyo dinero no me dá
pa mí. ¡San Antonio!
¡Yo me queriba jorcá!
Fottuna la compañera
que la soga me cottá.
E beddá, e beddá...

Aquí etán todo lo negro, etc.

Con estos antecedentes históricos, definidos ahora, podemos entrar de lleno a estudiar la verdadera poesía afrocubana de hoy.

INFLUENCIAS INMEDIATAS, NOTA CARACTERISTICA, DEFINICION

Para que los poetas afrocubanos encontraran el rico filón nativo, fué necesario un estímulo de afuera. Cierto que ya habían ron-

dado el tema negro, aunque situados en medio del modernismo, José Manuel Poveda con su "Grito abuelo" y Felipe Pichardo Moya con "La comparsa". Pero la moda de lo negro, como otras muchas modas literarias, nos vino importada de Europa.

Por 1912, con el viaje de León Frobenius al Africa, se cimienta la pasión por el negrismo como años antes se había admirado el japonesismo mallarmeano. "Se remonta esta influencia", dice Guirao, "a los orígenes nebulosos, imprecisos, del cubismo. Apollinaire es uno de los admiradores. Cendrars y Morand, viajeros por Tombuctú; Modigliani, Picasso, Braque, Derain, Vlaminck, Guillaume, Soupault, y, más tarde, Goll, desde París, inician el 'negrismo'." [24] La guerra mundial, con la venida de soldados coloniales, aumenta la curiosidad por el negro y da pábulo al interés por las cosas prietas. Se aplaude a Josefina Baker y se baila el jazz afroamericano.

Los Estados Unidos, con su vasta población negra, rica desde antaño en tradición musical y literaria, cuajaba lo negro en obras, ya de poetas de color como Langston Hughes, o de blancos interesados en lo negro, como Eugene O'Neill, cuyo *Emperador Jones*, estrenado en 1920, lo traduce R. Baeza, en 1929, con la nota "Quizás si algún día hubiera de llevarse a nuestra escena, lo más acertado sería intentar una adaptación criolla convirtiendo a Jones en un negro antillano de habla española". [25]

En la América hispana, el puertorriqueño Luis Palés Matos comienza a escribir poemas de asunto negro en 1926, aunque su negro, según Margot Arce, "es un negro teórico, abstracto, que Palés no ha visto", [26] y muchos de sus versos, según Ortiz, "son realmente blancos, no teniendo otros caracteres mulatos que la plétora de vocablos africanoides..." También labra en la misma cantera un poeta uruguayo, Ildefonso Pereda Valdés. Es entonces —ya 1928— cuando con la publicación de la "Bailadora de Rumba", de Guirao, "La Rumba", de Tallet, y dos poemas de Carpentier, "se vincula a la llamada nueva sensibilidad la tradición poética popular del afrocubano". [27]

La moda negrista, sin embargo, tuvo vida muy distinta en Europa a la que ha llevado en Cuba. Allá eran arios sorprendidos quienes veían las cosas africanas con la momentánea curiosidad del turista que mira, admira y anota en su diario de viajero apresurado. Estos cansados artistas europeos sólo buscaban una paleta-

da de pigmento con que colorear sus desteñidas inspiraciones; algo que fuera nuevo, distinto, aunque advenedizo, transitorio, fugaz. Y se ponen a observar tambores, flechas, lanzas, y olvidan mirar al alma del negro y ver en ella reflejos de la suya propia. El arte europeo sólo ansiaba sentir su tonicidad poniéndose en contacto con el ignoto arte del salvaje. Y nada más.

En Cuba, por el contrario, lo negro tenía raigambre de cuatro siglos. El cubano blanco no veía en el negro al africano con collares de dientes de cocodrilo, sino a otro cubano, tan cubano como él, ciudadano de la misma república que juntos habían forjado a fuerza de machetazos. La moda europea vino a dar oportunidad al cubano negro de reconocerse a sí mismo, y al cubano blanco de mirarlo con ojos de entendimiento, de comprensión. Ambas razas se fusionan en lo artístico, como ya lo habían hecho en lo económico y político, para producir esta modalidad literaria.

Con tal aportación, ahora podía unirse el cubano a la literatura indigenista de las Américas. Sin gauchos que cantar, sin indios que defender, ahí tenía al negro, material vivo, rico en matices folklóricos. Y poseyendo esa actitud de franca simpatía, los poetas afrocubanos pudieron cavar hondo y encontrar al negro real y verdadero, y verlo *por dentro,* sentirlo en toda su complejidad, no como muñecones cómicos pintados de hollín, ni como piezas de museo con raros ornamentos de curiosos diseños, sino como hombres: hombres de piel prieta y labios gruesos, pero desbordantes de vida y emoción.

Ahora bien, ¿en qué consiste esta poesía negra? ¿Es tan sólo una forma amanerada de decir las cosas en jerga africanoide? No. La "Balada del Güije", de Guillén, y la "Elegía de María Belén Chacón", de Ballagas, escritas en perfecto castellano, son, sin embargo, negrísimas. Consiste esta poesía —escrita dialectalmente o no— en ver las cosas desde el punto de vista del negro, estar profundamente ligada a la música, los ritmos y los sentires del afrocubano.

Ese dialectalismo negro, creo yo, no presenta dificultades de orden fonético al lector avezado a las formas populares del español hablado en distintas regiones del mundo hispánico.[28] Y los pocos términos de origen africano empleados, pueden encontrarse con fa-

cilidad en el excelente *Glosario de afronegrismos* de don Fernando Ortiz.

Ocasiones habrá, sin embargo, en que ni hallará el significado de ciertas frases ni falta tampoco hará, pues han sido escritas más bien para ser sentidas que para ser entendidas. Es esta poesía riquísima de onomatopeyas que atrevidamente imitan cualquier sonido musical, desde el cosquilleo rumboso de las maracas hasta la carcajada estridente del cornetín. Excelentes ejemplos son los siguientes de "La Rumba", de Tallet, "gran obertura de la lírica cubana de los motivos negroides", como la llama Ortiz al analizarla: 29

Zumba, mamá, la rumba y tambó,
mabimba, mabomba, bomba y bombó,

que representa el redoble de los tambores.

Chaqui, chaqui, chaqui, charaquí,
chaqui, chaqui, chaqui, charaquí,

que recuerdan el chasquido de las maracas, y

Paca, paca, paca, paca, pam, pam, pam,

que reproduce los últimos ecos que saca a su instrumento el exhausto bongosero.

De Tallet también, en su "Quintín Barahona", son estas cornetinadas:

¡Sopla, resopla, resopla!
¡Tararíiiii!
¡Resopla, requetesopla!
¡Tararaaaá!

Guillén, en "Secuestro de la mujer de Antonio", oye de los timbales un

repique, pique, repique,
repique, repique, pique,
pique, repique, repique,
¡po!

Y Ballagas, en "Nombres negros en el són", pone a bailar las parejas

al tiqui-ti de las claves.

Pero, si se recuerda, en el canto de cabildo antes citado teníamos ya audaces onomatopeyas tales como:

Piqui, piquimbín,
piqui, piquimbín
pa, pa, pa, praca
prácata, pra, pa.

A veces sucede que este anhelo de resonancias vacía a ciertas palabras de su significado, si es que lo tuvieron, para dejarles tan sólo el sonido. Y este rítmico cantar sin pensamiento —cerrazón completa de la mente para seguir en éxtasis el compás— es lo que se llama jitanjáfora. 30 ¿Qué importa que las palabras "sóngoro" y "cosongo" tengan o no significado en lo siguiente?

Sóngoro, cosongo
songo be;
sóngoro, cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno
sóngoro de tre. 31

Lo importante es el ritmo, la cadencia musical, aunque no representen esas palabras idea alguna.

Del "Pregón", también de Guillén, recogemos las siguientes jitanjáforas:

Quencúyere, quencúyere,
quencuyeré!
Quencúyere, que la casera
salga otra vez...

Y del "Canto negro" del mismo poeta:

¡Yambambó, yambambé!
. . . . . .
Tamba, tamba, tamba, tamba,
¡tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
yamba, yambó, yambambé!

De la observación de esas onomatopeyas y jitanjáforas puede deducirse hasta qué grado ha influído la música africana en esta clase de versos. Esta música africana "en el ritmo quebrado y en la síncopa de la rumba, y en los acentos metronómicos de la clave es donde asoma más vigorosamente". 32 Y el verso afrocubano se ajusta a ese ritmo musical que lo inspira como ceñida bata blanca al cuerpo de una rumbera. De ahí su tendencia binaria, su resonancia oxitónica de bongó, y como consecuencia, la aparición a veces del verso acentual y la variedad estrófica de algunos poemas. Por eso, los que hemos visto en las Antillas a la mulata cocinera caminando hacia el mercado con un descoyuntamiento rítmico en la cintura, o al negrito pregonando sus turrones de coco con una rumba en los pies, bien podemos seguir el paso del negro de alpargatas rotas cuando leemos:

Voy sin rumbo caminando,
caminando;
voy sin plata caminando,
caminando;
voy muy triste caminando,
caminando!
Está lejos quien me espera,
caminando;
quien me busca está muy lejos,
caminando;
y ya empeñé mi guitarra,
caminando!

(De "Caminando")

Igualmente, no podemos leer sin ponerle música, de ésas escondidas en nuestra subconsciencia, cualquiera de estas estrofas:

Yo quiero un nobio dotó,
curujey, curujey;
pa bé si el nobio me cura,
curujey, curujey;
lo que tengo en la sintura.

(De "Curujey")

Te queja todabía,
negro bembón;
sin pega y con harina,
negro bembón;
majagua de dril blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón.

(De "Negro Bembón")

Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren;

(De "Mulata")

Sácala de la cosina,
sácala de la cosina,
Mamá Iné.
Mamá Iné, tú bien lo sabe,
Mamá Iné, yo bien lo sé;
Mamá Iné, te llama nieto,
Mamá Iné.

(De "Ayé me dijeron negro")

Estos ejemplos, del más acabado de los músicos del verso mulato, son realmente "motivos de són". Y tan es así, que varios compositores, incluyendo a Roldán, han musicalizado estos poemitas de Guillén.

ALGUNOS CONCEPTOS DIFERENCIALES DEL NEGRO

Pasemos ahora al orden de las ideas. Hay notables diferencias entre los sentires del africano y los del europeo. Su idealización de la belleza, por ejemplo, es distinta de la del blanco; su concepto del amor es más biológico y natural; su misma psiquis, primitiva y sencilla, muestra la infantilidad de la raza en manifiesta predilección por los colores brillantes, perenne atracción por la música, alegría desbordada de vivir, ancestral terror por heredadas supers-

ticiones. Y todo esto, claro está, le hace también menos ridículamente romántico, desposeído de refinada hipocresía, más apegado a la tierra. Pero, al generalizar, estoy pintando el tipo del *bon sauvage* como progenitor de los afrocubanos de hoy. Más atinado es, con el documento poético en la mano, hallar éstas y quizás otras diferencias raciales.

Innecesario es decir que para el africano lo bello es lo negro. "¡Blanco amarillo!" contesta el afrocubano al que le grita "¡negro bembón!" y pálida y descolorida debe de parecerle la piel del criollo comparada con la brillantez achocolatada o negroazulosa de su piel. Ya Manzano comparaba su color con morados claveles y violetas. Portuondo habla de "tu dura carne abrasada" y "tu carne prieta y sabrosa", Guillén "de carnes puras y negras", y Ballagas

> de carne tostada al fuego, de carne quemada al sol,
> de tersa carne templada al fuego como un bongó.
>
> (De "Negros nombres en el són")

Los labios, gruesos; la sonrisa, amplia; los dientes, blancos y fuertes como los de un tiburón. He ahí el ideal negro. Dice Portuondo:

> sólo tendrás de marfil,
> blancos y lindos, los dientes.
>
> (De "Lance de Juruminga")

Y Gómez Kemp:

> dientes de masa de coco
> en prieta piel de mulata,
> ¡Risa que se prende al péndulo
> rojo y blanco de tu bata!
>
> (De "Fuego con fuego")

Guillén patéticamente ve la "sonrisa de labios gordos" del muerto chiquitín. Estenger imagina el éxtasis cimarrón con

> . . . un candor de coco
> entre sus labios morados!
>
> (De "Leyenda del cimarrón")

Y Ballagas adormece a un ebónico infante con:

drómite mi nengre
mi nengre bonito
¡Diente de merengue
bemba de caimito!

(De "Para dormir a un negro")

Pero donde más se distancian los gustos raciales es en la figura de la hembra. Esbeltez, cuello de cisne, talle de palmera, para el blanco; ancas potentes, ágiles hombros y, sobre todo, nalgas: grandes, pulposas, contráctiles nalgas prietas, para el negro. Don Fernando Ortiz, que todo lo nota, ha escrito ya documentados párrafos sobre esta última peculiaridad, remontándose en sus investigaciones etnográficas e históricas a la esteatopigia de las mujeres etiópicas y a los frescos sepulcrales de las reinas egipcias. 33 Citar ejemplos sería pedantesco. Léase cualquier poesía afrocubana, y se encontrará lo que digo en todo su vigor descriptivo. Y si se quiere saber el por qué, véase a una pareja de rumberos y no será necesario explicar más. Para el negro, y con razón, la hembra es un compuesto de hombros y nalgas unidos por un ombligo en perenne movimiento envolvente:

El ombligo es vórtice,
el vientre es ciclón.
¡Las anchas caderas
y su pañolón! 34

Esto, necesariamente, me trae a discutir el concepto negro del amor. Para ellos, amor es reproducción. Y no se les tilde, llevados por un puritanismo exagerado, de inmorales por la sensualidad y sexualidad de su existir. Creerlos inmorales porque en su composición hay más de carne que de espíritu, es llamar inmoral al pájaro que se reproduce libremente en el bosque, llevado del más fundamental de los instintos de todo organismo viviente. La influencia telúrica de sus llanos incendiados de sol los ha hecho como son, apasionados sin refinamientos, desbordantes del vigor progénico de los trópicos. No me molesta leer, por ejemplo:

Bailan las negras rumberas
con candela en las caderas.

Abren sus anchas narices
ventanas de par en par
a un panorama sensual. 35

O este otro:

Crucero de tus caderas
en siete mares de rumba:
iba grumete el deseo
sobre tu grupa ardorosa,
y en alto, de gallardete,
con la rabia de un mordisco,
sobre tu bemba sabrosa,
toda la sangre de un beso. 36

No me escandalizan estas composiciones, porque ellas recogen la manera natural, biológica, de quienes sólo así saben expresar ideas que los blancos hemos aprendido a sutilizar y a disfrazar en eufemismos más o menos evidentes.

TROPOS

En cuanto a símiles y metáforas, ya se habrá notado, de pasada, la recurrente mención a frutas tropicales — dientes de coco, labios de caimito, senos de níspero. Igual sucede con los instrumentos musicales — bongó, clave, maraca, güiro, botija, guitarra. Son perennes las alusiones y comparaciones con ellos, y a veces, como las maracas de Guillén, en *West Indies Ltd.*, y el atabal en su "Canción del Bongó", se personifican para convertirse en símbolos, de anhelos de independencia económica las primeras, de igualdad racial el segundo. Ejemplo, que por lo sencillo, rítmico e imaginativo cito, es la composición de Gómez Kemp titulada:

"Rumba de Tumba y Dale"

Tumba y dale,
dale y tumba,
tumba y dale
que la rumba
se crucificó en las claves.

Tumba y dale,
dale y tumba,
tumba y dale,
que la rumba
se ha puesto
redonda y bronca
como grito de timbales.

Tumba y dale,
dale y tumba,
tumba y dale,
que la rumba
tiene esbeltez de guitarra
y ondular de palmas reales.

Tumba y dale,
dale y tumba,
tumba y dale por abajo
que la rumba está ahora triste
porque llora el contrabajo.

Tumba y dale,
dale y tumba,
tumba y dale del revés
que la rumba está ahora alegre
con la sonrisa del tres.

Tumba y dale,
dale y tumba,
tumba y dale
que la rumba
se mece en su propia hamaca
mientras chismosas conversan
las claves y las maracas.

Tumba y dale,
dale y tumba,
tumba y dale
que la rumba
se crucificó en las claves.

Otra imagen omnipresente en la poesía negra es la serpiente —culebra, majá. La explicación se remonta a los orígenes totémicos de su religión. Sus cantos para matar colebras —modernos como el de Guillén, o antiguos como los anónimos citados por Guirao en sus "Antecedentes folklóricos" y Ballagas en su *Antología*— dan esa impresión de total africanismo religioso. Igual sucede con "La

comparsa del majá", de Arozarena, equivalente a las procesiones blancas de los católicos. Pero ya en esta composición se nota la tendencia a unir la imagen del reptil con las ofídicas contorsiones de la rumba. "Un majá de sabrosura que te muedde las caderas", dice Arozarena.

Guirao ve que:

> Las serpientes de sus brazos
> van soltando las cuentas
> de un collar de jabón.
>
> (De "Bailadora de rumba")

y Portuondo:

> . . . en tus piernas
> se enredaron las culebras
> de las miradas negras . . .
>
> (De "Mari Sabel")

Pudiera notarse, en fin, la profunda atracción del negro por lo rojo. Recuérdese la camisa colorada de Papá Montero, la "cobbata colorá" del "Firulítico", el pañuelo rojo de la "Bailadora de rumba", de Guirao, o del "Són con punta", de Gómez Kemp. Aun en "Liturgia", de Carpentier,

> El gayo murió
> ¡yamba ó!
> en el rojo altar
> del gran Obatalá.

Para acabar estas observaciones sobre tropos, veamos cómo hasta la luna se emplea mulatamente, sin las cursilerías románticas del blanco. Gómez Kemp la hace negra y la emborracha de rumba.[37] Ballagas también la hace rumbera en "Comparsa habanera". Y para Guillén, es la luna "muerta y blanca" contraste a la "carne prieta y viva" de Papá Montero.[38] Por eso el frío disco plateado le sirve para ponerlo de funerario adorno en la cama del rumboso Baldomero, en una estrofa que es modelo de la más pura y sencilla poesía popular:

Hoy amaneció la luna
en el patio de mi casa;
de filo cayó en la tierra
y allí se quedó clavada.
¡Los muchachos la cogieron
para lavarle la cara,
y yo la traje esta noche
y te la puse de almohada!

(De "Velorio de Papá Montero")

VARIEDAD TEMATICA

Finalmente, ¿es ésta una poesía de lira monocorde? ¿Es rumba y canela "na má"? Los poetas de esta escuela han sabido no dejarse cautivar ni por lo dialéctico y jocoso ni por lo simplemente descriptivo. Han buscado también expresar lo acrisolado por el sentimiento y verterlo en moldes de gran poesía; hacer inteligible al indoamericano y al hispano su sentir antillano. De ahí la extensa gama de emociones y abundancia de motivos que encontramos como asunto a la modalidad mulata de la poesía cubana.

Lo cómico está fuertemente representado por los chistosísimos monólogos "Un despojo" y "Los novios" (ambos éxitos rotundos en la escena al ser recitados por la Cosme), el "Coloquio", de Rafael Esténger, y varios poemitas de Guillén, tales como "Me bendo caro", "Mulata" y "Tú no sabe inglé". Este lo cito ya que interesará más al lector anglosajón:

Con tanto inglé que tú sabía
Bito Manué,
con tanto inglé, no sabe ahora
desí: ye.

La americana te buca
y tú le tiene que huí:
tu inglé era de etrai guan,
de etrai guan y guan-tu-tri.

Bito Manué, tú no sabe inglé,
tú no sabe inglé,
tú no sabe inglé.

No te enamore ma nunca,
Bito Manué,
si no sabe inglé,
si no sabe inglé.

La poesía simplemente descriptiva tiene un magnífico ejemplo en "Rumba", de Tallet. Todo el drama mínimo que entraña la danza está allí captado como por lente cinematográfico. "Estampa de San Lázaro", de Guirao, es un cuadro animado que se nos entra por todos los sentidos. Y las fantásticas imágenes que ve la feraz imaginación de la madre negra, movida por atávico terror, quedan impresas en la "balada del güije" de Guillén con dantesca maestría.

Con tema musical abundan numerosos motivos de són y letras de rumba de Ballagas, Guillén, Hernández Catá, Portuondo, Gómez Kemp, Radillo, etc. En grupos aparte dentro de lo musical, pudiéramos poner los pregones (Guillén, Ballagas) y las canciones de cuna, o nanas, entre las cuales ha escogido Eusebia Cosme para sus recitales la "Canción de cuna de la negra esclava", de Regino Boti, por su alto valor dramático y limpio sentido trágico.

En la frontera entre lo musical y lo religioso están "La canción del jigüe", de Teófilo Radillo, y el "Sensemaya", de Guillén. Expresando fases del culto negro, hallamos la sencilla y primitiva "Liturgia", de Carpentier. A este grupo religioso pertenece también la "Leyenda del cimarrón", de Esténger, excelente poetización de un hecho representativo y desgraciadamente muy común en la historia de la esclavitud.

La conmovedora "Balada del güije", mezcla de lacerado dolor materno y terror supersticioso, es modelo del grupo de poemas de emociones acrisoladas por la tragedia. Ahí caben también "Velorio de Papá Montero", "Elegía de María Belén Chacón" y la patética "Canción de cuna de la negra esclava".

El espíritu de algunas de estas composiciones ha hecho a lo negro desembocar necesariamente en lo social. Aquí se aclara el verso para obscurecerse el tema. Negros nubarrones de descontento se hacinan presagiando rojizas tempestades. Recuérdese que muchos de estos poemas fueron escritos en los años de mediatización que siguieron al machadato. De ahí la nota de derrotismo de Guillén en *West Indies Ltd.* para rehacerse después (1937) en *Cantos para soldados y sones para turistas*. Tallet hace historia, historia de blancos y negros, cuando su Quintín Barahona, "negro cubano na má", dice:

Y cuando se fué Machao
y bino Grao
con su sincuenta po siento,
tú salite entusiammao,
metiendo biento y ma biento
con tu bemba amoratá
pegá contra e conettín,
pa gritá:
"¡Sube la loma Sanmattín!"
Totá, pa ná.

Se fué Mongo,
tu bemba de negro congo
ya no lo qué saludá;
y su sincuenta po siento
no te dió na;
to fué cuento,
cuento e camino na má.

Ballagas, sintiendo la desilusión del negro más allá del momento político, contrasta en "Actitud" la situación social del afrocubano:

A la hora de l'apuro
"¡Que benga el negro!"
A la hora de l'ahogo,
"¡Sálbame, hemmano!"
A la hora 'e la pelea,
"¡Que benga el negro!"
A la hora 'e lo mameye,
"¡Corre, moreno!"...

Y el negro duda y sonríe,
Ta bien...
El negro sonríe y duda,
¡Ta bien!
El negro sonríe y mira,
El negro calla y medita
Y se arma de precaución.

A la hora de la lija,
quítate, negro...
En el salón de lo blanco,
pa fuera, negro.
A la hora de la fietta,
záfate, negro,
no sea relambío,
¡Date tu lugá!

Y Regino Pedroso, poeta de los temas sociales desde 1926, y con Guillén el más sincero en la queja y más avanzado en el objetivo, con la filosofía del asiático y el arrojo del africano, da esta clarinada:

"Hermano negro"

Negro, hermano negro,
tú estás en mí: ¡habla!
Negro, hermano negro,
yo estoy en ti: ¡canta!
Tu voz está en mi voz,
tu angustia está en mi voz,
tu sangre está en mi voz...
¡También yo soy tu raza!

¡Negro, hermano negro,
el más fuerte, el más triste,
el más lleno de cantos y de lágrimas!

Tú tienes el canto,
porque la selva te dió en las noches sus ritmos bárbaros;
tú tienes el llanto,
porque te dieron los grandes ríos caudal de lágrimas.

¡Negro, hermano negro!
¡Negro, más por el hambre que por la raza!

Tú fuiste libre sobre la tierra,
como las bestias, como los árboles,
como tus ríos, como tus soles...
Fué carcajada bajo los cielos tu cara ancha.
Y fuiste esclavo;
sentiste el látigo
encender tu carne de humana cólera,
y ardiendo en llanto,
cantabas.

¡Negro, hermano negro!
¡tan fuerte en el dolor que al llorar cantas!

Para sus goces
el rico hace de ti un juguete,
y en París, y en New York, y en Madrid, y en la Habana,
igual que bibelots
se fabrican negros de paja para la exportación:
hay hombres que te pagan con hambre la risa;
trafican con tu sudor;
comercian con tu dolor,
y tú ríes, te entregas y danzas.

¿Tú amaste alguna vez?
¡Ah, si tú amas, tu carne es bárbara!
¿Gritaste alguna vez?
¡Ah, si tú gritas, tu voz es bárbara!
¿Viviste alguna vez?
¡Ah, si tú vives, tu raza es bárbara!

. . . . . .

Negro, hermano negro,
más hermano en el ansia que en la raza.
Negro en Haití, negro en Jamaica, negro en New York,
negro en la Habana
—dolor que en vitrinas negras vende la explotación—,
escucha allá, en Scottsboro, en Scottsboro, en Scottsboro...
Da al mundo, con tu angustia rebelde,
tu humana voz...
¡y apaga un poco tus maracas!...

Idéntica nota da Guillén en "Sabás". Pero no es necesario continuar. Como se ve, por la puerta de lo social ha salido lo negro a lo universal. Esto ya está fuera de los límites estrictos de lo afrocubano.

CONCLUSION

Para que nada le faltara, esta modalidad poética ha tenido investigadores y críticos en Ortiz, Marinello y Guirao; ha sido llevada como poesía viva a escenarios continentales por Eusebia Cosme; y ha llegado hasta Europa. En España Unamuno la admira, García Lorca la siente. En Alemania Vossler confiesa su interés por ella. Ha vivido en diez años vida de escuela hecha.

"El recodo negro" parece haber cerrado su ciclo, pero ha dejado tras sí brillantes realizaciones. Las puertas del arte han quedado abiertas de par para aceptar la contribución del hombre de piel obscura. Las comparsas habaneras han sido revividas. La música popular muestra decididamente la crecida influencia africana. El cuento negro ha aparecido ya. En las caldeadas costas del Mar Caribe ha inflamado un reguero de anhelos el estremecimiento poético de la conciencia afrocubana!

JOSÉ JUAN ARROM,
Yale University.

NOTAS

1 "Con los blancos de Diego Velázquez, y acaso antes, en los clandestinos cabotajes a la rapiña, ya vinieron negros". F. Ortiz, *Los factores humanos de la cubanidad*, p. 7.

2 No sólo en la música popular se generaliza lo negro, sino que ritmos tomados de su liturgia son elevados a categoría sinfónica por Roldán, García Caturla, etc. Véase A. Salazar: "El movimiento africanista en la música de arte cubana" y J. L. Vidaurreta: "Ensayo sobre la música cubana", ambos en la revista *Estudios Afrocubanos*, vol. II, núm. 1 (1938).

3 No estoy de acuerdo con Pereda Valdés cuando en su ensayo "Contribución al estudio del tema del negro en la literatura castellana hasta fines de la Edad de Oro", p. 8, dice: "¿Pudo conocerse en el siglo XVI el tema negro en España a no ser por su proyección americana? De Africa a América, y de América a Europa: tal es la trayectoria del negro". Creo que fué a la inversa. Había negros en España y Portugal antes de 1492, y en los primeros permisos para introducir negros en Santo Domingo se exigía que éstos fueran nacidos entre cristianos e instruídos en la fe católica.

4 Como ejemplo de notable similitud con el dicharachero y conversador negrito rumbero, véase el entremés *El negrito hablador y sin color anda la niña*, de Quiñones de Benavente (N. B. A. E., vol. XVIII, pp. 605-607). En particular nótese, a más de su parecida pronunciación a la de un negro santiaguero, su amor a la música cuando dice:

> El culazón me cosquiya,
> quitaliya ¡Oh, cómo suena!
> No cé que liabo ce tiene
> ezte modo de instulmenta:
> cómo le tengo infición
> y tora el arma me yeva.

No es raro, pues, que el amo de Gaspar, en el *Entremés de los negros* que cito en mi próximo párrafo, diga de su esclavo: "¡Fuego de Dios en él! Si va a la plaza, ha de ser con la guitarra en la mano; si llega a comprar escarola, ha de ser haciendo la chacona".

5 En N. B. A. E., vol. XVII, pp. 231-235.

6 Cita de J. Robles Pazos en Lope de Vega, *Cancionero teatral*, pp. 65-66.

7 Para dar una idea del tratamiento de este asunto en manos de Quevedo, baste citar las dos primeras estrofas:

Vi, debe de haber tres días,
En las gradas de San Pedro,
Una tenebrosa boda,
Porque era toda de negros.

Parecía matrimonio
Concertado en el infierno:
Negro esposo y negra esposa,
Y negro acompañamiento.

8 Góngora: *Romances y letrillas*, ed. de P. Henríquez Ureña, p. 253.

9 *Ibid.*, p. 235.

10 En *El Corvacho*, cap. 18, titulado "Cómo es muy engañoso el amor de la mujer".

11 C. M. Trelles, en su artículo "Los poetas cubanos de los siglos XVII y XVIII agrupados por regiones" (*Revista Cubana*, vol. II, pp. 173-180), deja ver que, a excepción de lo que escribiera Cortés mientras fuera alcalde de Santiago, del poema de Balboa a que voy a referirme, y los seis sonetos preliminares que a su principio se insertaron, no se conoce ninguna otra producción poética hasta más de un siglo después.

12 El poema completo ha sido conservado en la *Historia de la isla y catedral de Cuba*, de Morel de Santa Cruz. Estos versos aparecen en la p. 170, ed. de la Academia de la Historia de Cuba, 1929.

13 *Ibid.*, p. 171.

14 Estos son los tiempos de José Surí, José Rodríguez (Capacho), y otros poetas citados sólo como curiosidades en el desarrollo histórico de la poesía en Cuba. Paralelamente coexisten en esta época cantos de cabildo, de comparsa, etc., netamente negros, de los cuales hablaré más adelante.

15 Ver F. Calcagno: *Diccionario biográfico cubano*, pp. 546-49.

16 C. M. Trelles: "Bibliografía de autores de la raza de color, de Cuba", en *Cuba Contemporánea*, vol. XLIII, núm. 169, pp. 30-78.

17 J. L. Franco: *Autobiografía, cartas y versos de Juan Fco. Manzano*, Habana, 1937.

18 La influencia herediana es clara en el metro, el estilo y aun el pensamiento poético. La composición de Manzano titulada "La Música", comienza:

> Detén la diestra mano encantadora
> angelical mujer, *álzala en tanto*
> que entusiasmado tu bondad implora
> *tu más débil cantor.* ¡Sí, Delia hermosa!
> *Torne a su ser el alma que extasiada,*
> incierta discurría...

que recuerda demasiado literalmente frases completas de la "Oda al Niágara" de Heredia.

Igual sucede con estos otros versos de la misma composición:

> lleno de desamor el pecho helado
> contemplarte podré...
> Tus manos, ¡ay! tus manos
> ¡Oh, magia! cuyo efecto poderoso
> me comunica el entusiasmo ardiente.

Quien se interese, puede continuar haciendo igual comparación entre la "Oda a la luna", de Manzano, y "Al Cometa de 1825", de Heredia.

19 Véase C. A. Cervantes: "Bibliografía placidiana", en *Revista Cubana*, vol. III, núms. 22-24 (1937), pp. 155-186. Esta completa la "Bibliografía placidiana" de Trelles, publicada en *Cuba y América*, julio, 1904.

20 B. Languasco: *La poesía romántica cubana*, p. 151.

21 F. Ortiz: "Más acerca de la poesía mulata", *Rev. Bim. Cub.*, vol. XXXVII, núm. 1, p. 26.

22 Véase el artículo de Trelles ya mencionado. También el libro de F. Calcagno: *Poetas de color*, y el artículo de R. Guirao: "Poetas negros y mestizos de la época esclavista", en la revista semanal *Bohemia*, Habana, agosto 26, 1934.

23 Pero puede apreciarse la notable influencia que lo negro ejercía ya en la música popular en la valiosa colección de *Guarachas cubanas... desde las más antiguas hasta las más modernas*, 2ª ed., Habana, 1882.

24 R. Guirao: *Orbita de la poesía afrocubana*, p. xiv.

25 *Revista de Occidente*, vol. XXIV, 1929.

26 Cita de Ortiz, "Más acerca de la poesía mulata", *Rev. Bim. Cub.*, vol. XXXVII, núm. 1, p. 24.

27 Guirao: *Orbita de la poesía afrocubana*, p. 52.

28 Los más comunes cambios morfológicos del lenguaje del negro cubano son:

(a) *seseo:* corasón < corazón; cosina < cocina; gosá < gozar.
(b) *yeísmo:* gayo < gallo; cabayero < caballero; eya < ella.
(c) *omisión de la s (o z) en sílaba cerrada:* etreya < estrella; Iné < Inés; narí < nariz; conoco < conozco.
(d) *omisión de la d en las terminaciones -ado, -ada:* Machao < Machado; colorá < colorada.
(e) *pérdida de las consonantes finales l, r, d:* totá < total; Bitto Manué < Víctor Manuel; beddá < verdad.
(f) *asimilación de consonantes y a veces duplicación:* cobbata < corbata; cuppa < culpa; connettín < cornetín.
(g) *metátesis de las líquidas l y r:* nolmá < normal.
(h) *aféresis y apócope:* tá < está; pa ná < para nada.

Y se habrá notado que el metacismo pasa también a la escritura: bo < voz.

29 F. Ortiz: "Más acerca de la poesía mulata", *Rev. Bim. Cub.*, vol. XXXVII, núm. 1, p. 26.

30 El inventor de esta palabra es Mariano Brull, y el teorizador, Alfonso Reyes. Véase G. de la Torre: "Literatura de color", en *Rev. Bim. Cub.*, vol. XXXVIII, núm. 1, p. 10. Se pueden encontrar escritos sobre este asunto en *Libro*, de Buenos Aires, vol. I, 1929, y en *Revista de Avance*, de la Habana.

31 Guillén: "Si tú supiera"...

32 E. Sánchez Fuentes: "Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero", *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, vol. XI (1927) p. 151.

33 F. Ortiz: "Los últimos versos mulatos", *Rev. Bim. Cub.*, vol. XXV, núm. 3, pp. 326-29.

34 Ballagas: "Rumba".

35 Ballagas: "Comparsa habanera".

36 Portuondo: "Lance de Jurumínga".

37 "Luna negra".

38 Ya un mito afrocubano explica que cuando los hombres no estaban divididos aún en razas, uno de éstos subió al sol por una escala de luz y, al quemarse la piel, se tornó negro. Otro subió a la luna y allí se hizo blanco.

Perfiles Angloamericanos

Robinson Jeffers, el Símbolo Trágico

FRENTE al mar Pacífico reconstruye Jeffers la tragedia antigua de las costas del mar Mediterráneo. Otro el escenario, aunque también olímpico, los personajes otros, aunque también parezcan arrancados al corazón de Esquilo, y veinticuatro siglos de distancia entre la California de Jeffers y la Atenas de Pericles. Pero el conflicto idéntico. Todo ese horror que pasa como un escalofrío por los trágicos de Grecia pasa por los poemas dramáticos de Robinson Jeffers. Y era de esperarse porque este poeta de sonora alma pagana, nacido en California, viajó largamente por los siglos pretéritos, vivió desde los años mozos en trato familiar con los dioses y los héroes de las leyendas inmortales, y en su propia lengua dialogó con ellos, no sabemos bien si sobre la validez de los oráculos o sobre la belleza de un mancebo. El hecho es que, debido a ese trato familiar, fácil le fué reconstruir sobre sus playas de occidente y en un siglo en que se repite la lucha de griegos y de persas edificios nuevos sobre áticos cimientos. Y si, en el largo recorrido que va desde *Los trabajos y los días* hasta las decadencias de Bizancio se detuvo más de lo mandado en la incestuosa casa de Agamenón, fué porque en los pecados de esa casa halló ciertas afinidades con sus propias tendencias artísticas, conoció allí en la Tindárida progenie a gentes de su propia familia espiritual y buscó allí los símbolos de que su obra está llena. En el palacio de Micenas Clitemnestra lo retiene, Orestes lo preocupa, Electra lo fascina. Sobre esos tres conflictos —que son un solo y único conflicto— Robinson Jeffers fué bordando y rebordando, en el tiempo presente, su arte trágico y anti-

guo. *Cawdor, El semental ruano, Tamar, Caro Judas, Las mujeres de Punta Sur, La torre más allá de la tragedia* son todas variaciones sobre un mismo tema. Y aunque la mayor parte de sus personajes se mueven en la soleada tierra de California, actúan y hablan, sin embargo, como si se hubiesen escapado de un drama de Eurípides.

Rebelde y remoto entre sus contemporáneos, Robinson Jeffers es el poeta trágico de la vida americana de este siglo. Ninguno más original ni más individual, ninguno de más honda intuición y más viva fantasía, ninguno que con mayor fuerza haya visto y proclamado la bancarrota total de todos los valores del espíritu en su tiempo. Las tragedias de Jeffers son la tragedia del instinto primitivo más allá del bien y del mal, de gentes, primitivas también, y, además de primitivas, tensas, desequilibradas, subnormales, gentes de ímpetus violentos y supersticiones arraigadas y pasiones sin freno. El sexo, el suicidio, la locura, las tres fuerzas brutales que recorren la tragedia griega y el drama elisabético, palpitan en toda la obra poética de Jeffers. Y como los griegos, él sabe que el sufrimiento es necesario para la creación de la belleza. No es suyo el mofador realismo de Lee Masters, ni la música triste de Frost, ni la frivolidad de Edna Millay, ni la piedad humana de Carl Sandburg, ni el bizantinismo de MacLeish. Ni suya fué la literatura *azul* de la era victoriana, que contagió de gazmoña virtud las letras de este lado del mar, ni suyo el arte de alcoba de postguerra — cinismo sin gusto, desplantes grotescos. Suya era, puesto que él venía de otras épocas y de otros conflictos, *la soledad del ciprés y del granito,* suyo el hurgar despiadado en los abismos del instinto, suyas las perversiones que fascinan y matan, suya la contorsión de los titanes en trance de agonía, suyas la introversión y el psicoanálisis y los estados mórbidos, suya la revuelta contra un materialismo que a sí mismo se destruye y suya, en fin, la antigüedad pagana de indómitas pasiones.

Fija la vista en las remotas teogonías, esta ultracivilización que Jeffers atisba de soslayo no tiene interés alguno para él. Y, si lo hemos de juzgar por las palabras de su profética Casandra, aun se advierte un cierto desprecio, mezcla de odio y amor, por la raza de los hombres, por sus disputillas, por su pequeñez. Hoy tiene el poeta cincuenta y tres años. Y desde hace veinte se ocupa, en su aislamiento de granito, en pulir un instrumento extraño y mágico, suntuoso y melancólico, y a ratos de una violencia impúdica y sober-

bia, mas siempre un instrumento que fascina. Sus contemporáneos, la crítica sabia y los sabios doctores no lo han comprendido ni es de esperar que lo comprendan. Los grandes espíritus como las grandes cumbres necesitan de la perspectiva para destacar su majestad. Los que vengan después, libres ya de prejuicios, dirán cómo este espíritu raro pasó un día por las calles de una ciudad ruidosa, que pudo ser Esparta, sin que la gente lo notara. Y era porque la gente, ocupada en los pequeños quehaceres del mercado, acaso ni sabía del mármol y la música de Atenas.

Allá en tierras de California, en ese Valle del Carmelo, de bíblicas y líricas sílabas, Robinson Jeffers se construyó una torre. La torre que el poeta ha bautizado con el nombre simbólico de *Halcón,* no es de marfil sino de la dura piedra de sus costas. Desde allí ha ido entregando a la curiosidad incomprensiva de la gente su obra fiera: *Manzanas y pomos,* 1912; *Los californianos,* 1916; *Tamar y otros poemas,* 1924; *El semental ruano,* 1925; *Las mujeres de Punta Sur,* 1927; *Cawdor,* 1928; *Caro Judas,* 1929; *Dad a los halcones vuestro corazón,* 1933.

En *El semental ruano* teje Jeffers alrededor de un vulgar episodio una intensa tragedia. Intensa no tanto por su desenlace, que en sí es trágico también, cuanto por el conflicto psicológico que allí se desarrolla. Es, en síntesis, el drama de una mujer enamorada de un caballo. El escenario es una granja pobre en el Valle del Carmelo y el tiempo el presente. Los personajes, California, mestiza de sangre india y española, *fuerte y recta como una torre nueva;* Johnny, su amante —holandés libertino—; Cristina, la hija pequeña de los dos; un perro —Bruno—; Dora, la yegua de labor, y un caballo padre. El escenario cuadra bien con el drama, porque esa costa de California, que California simboliza, está, según Jeffers, pidiendo a gritos la tragedia.

Dos noches antes de la Nochebuena, Johnny, borracho como de costumbre, reaparece en la granja. Trae consigo el hermoso semental que ha ganado al juego el día anterior, y que en adelante será en la mísera estancia rica fuente de ingresos. Pero ha olvidado el regalo de Navidad para Cristina. Y hay duras palabras entre los amantes. Conviénese al fin en que California vaya a Monterrey a comprarle el regalo a la niña y a Johnny unos frascos de whisky.

Muy de mañana, al otro día, California, a medio vestir, sale furtivamente de la alcoba a enganchar la yegua al carromato para la larga travesía. Pero Johnny la ha visto — y aquí un episodio de un acre realismo, rico en apuntes psicológicos, cuando la mujer ante las furiosas urgencias del varón se rinde a sus caricias, fingiendo un deseo que hace tiempo no siente con él. Porque, para salir del paso hay que abreviar el acto y para abreviar el acto hay que fingir ardor.

Luego es el viaje arduo hasta el pueblo lejano en el carromato tirado por Dora, el regreso a lo largo del fosco camino invernal bajo la violenta tempestad nocturna, el paso del río en que por poco perecen la muchacha y la bestia, las preces latinas contra la sombra de las rocas que atisban y amenazan, la llegada a la medianoche a la vieja casona somnolienta, tiritando de frío, envueltas en las ropas mojadas las muñecas de la niña...

Remoto, y, sin embargo, terriblemente próximo, hay algo que remueve en California quién sabe qué tenebrosas profundidades subconscientes: el bello bruto cuya virilidad la turba y la obsesiona. Porque ese bello bruto, de que ha hecho un símbolo el poeta, es el instinto ciego, la libertad, la fuerza que atropella, la pasión que se sacia, el espléndido demonio cuya potencia trastorna los sentidos, el dios fálico de la fecundidad. Y cuando el vecino trae la yegua para los servicios del reproductor, California, que quiere y no quiere ver aquéllo, pugna por ocultar la lucha que sostienen en ella las sangres ancestrales, jugando con la niña. Después, la carrera a lomos de la bestia por las anchas planicies blanqueadas de luna, la obsesión de aquel encuentro de impulsos primordiales, el deseo que se aviva con el roce del muslo contra el flanco del bruto, la entrega soñada, la entrega imposible...

La escena final, cuando Johnny, tambaleándose de vino, se presenta a la granja y obliga a la amante a que beba, y entre gestos lascivos y chistes soeces en que asoma el episodio del ruano con Dora, y alrededor del episodio el acto brutal que se insinúa y a cuyo recuerdo California se estremece de horror; la fuga de la mujer entre la noche tenebrosa, perseguida por el sátiro borracho; el perro azuzado que corre tras ella; la niña que le alarga a la madre el fusil; Johnny que muere destrozado bajo las pezuñas del caballo, y California que mata al animal, *como si con él hubiese matado al propio Dios,* es de un dramatismo bárbaro y magnífico.

Narrado así, el poema carece de belleza. Otra cosa es, leído en el suelto verso libre de Robinson Jeffers. Moderno es por su lenguaje y su factura, antiguo por la fuerza violenta de instintos primitivos que laten en él. Y aquí, como en la mayoría de sus poemas, Jeffers es, por turnos, poeta, novelador y moralista. Mas cuando emerge en él el moralista con sus largas y un tanto tediosas homilías, el verso se hace obscuro y pierde en hondura lo que gana en extensión. En cambio, el narrador es estupendo. Y más que el narrador el artífice que crea los personajes, y los hace vivir y sangrar y palpitar de calurosa humanidad, el artífice que desdeña los fáciles recursos y se adentra hasta los más obscuros fondos psicológicos, sin parar mientes en los aspavientos de la timorata mesocracia que pide optimismo y moral donde no hay ni moral ni optimismo, el artífice que amorosamente le entrega a la palabra la sangre de su espíritu.

El pagano de corazón profundo que adora la belleza dondequiera que la belleza se halle, se detuvo un día por entre los yermos versículos bíblicos ante el lírico pasaje del libro de Samuel: *teniendo Absalom hijo de David una hermana hermosa que se llamaba Tamar, enamoróse de ella Amnón hijo de David.* Y recordó que también en Punta Lobos teniendo el viejo David Cauldwell una hija hermosa que se llamaba Tamar, enamoróse de ella su hijo Lee Cauldwell. Y volvemos a la California pecadora y familiar, con toda su trágica urdimbre de incestos, perversiones sexuales, anómalos impulsos, corrientes mediúmnicas, demonios que a la medianoche tejen zarabandas en los fiords roqueños, muertos —legiones de muertos— que pueblan las tenebrosas soledades y gritan y apostrofan por las bocas ajadas de los vivos, videntes que sondean los arcanos de las almas y destierran de los pretéritos remotos horrendos y dulces secretos de amor. No es un mundo nuevo el que el poeta nos descubre, sino un mundo viejo como el mundo, donde las fuerzas sobrenaturales y las fuerzas primitivas encauzan o desvían los destinos de los hombres. Ni es esta historia una historia fantástica a lo Poe ni a lo Hoffman ni a lo Madame Blavatsky. El espíritu trágico de Jeffers sabe, con el espíritu trágico de Hamlet, que *hay muchas cosas en los cielos y en la tierra que no hemos penetrado,* y que no por impalpables dejan de ser tan reales como el medio tangible en que vivimos. Lo real, dijo Byron, es el sueño, no es el soñador.

El símbolo que exorna la obra entera de Robinson Jeffers, como las gemas raras exornan una mitra, recorre aquí, para quien quiera hallarlo, las páginas todas del poema. Tamar y sus amantes emblema son de la lujuria, la pasión, la guerra sempiterna que, como en el Fedro de Platón, sostienen la carne y el espíritu, el auriga y sus corceles, el negro, indómito, resabiado corcel de los deseos, que ha menester del látigo y la espuela, y el noble y blanco y majestuoso corcel, que sin necesidad del acicate trota como un ritmo de homéricos exámetros. Y termina el poema, como en la ópera de Wagner, con el fuego, aceptador de sacrificios, hendiendo las tinieblas.

Vive el viudo David Cauldwell con sus hijos Lee y Tamar, su cuñada Stella Moreland y su hermana la idiota Jinny Cauldwell en una vieja casona en Punta Lobos, casona que recorre un terror trágico y que los espíritus suelen visitar. Nada allí está sujeto a las leyes que gobiernan las vidas normales y aun el mismo escenario —yermo, majestuoso, granítico, cruzado por halcones— cuadra bien con el drama cotidiano de esas vidas. Es Lee Cauldwell mozo fuerte y bien plantado, sin otras inquietudes que las de satisfacer sus sexuales apetitos, y es Tamar fogosa y bella y pervertida, a quien tortura la curiosidad de lo prohibido, y una vez satisfecha ésta, la pasión que no conoce ni límites ni trabas. Y como *la juventud mágica es y turbadora,* un día Lee y Tamar, después de haber cabalgado durante toda una mañana al sol de California, se detienen delante de un arroyo. Tamar quiere bañarse. Y como, después de todo, Lee es su hermano, bien puede ella bañarse cerca de él, siempre que él no la mire. La Eva eterna calcula, pesa, inventa, pone la red blanca de su cuerpo en llamas para que caiga en ella el cuerpo del hermano. Y sucumben. El viejo pecado de la Biblia se consuma una vez más en playas del Pacífico. Los cuadros que anteceden son de un cálido erotismo que conturba:

> Tamar entretanto
> temerosa sumergió las muñecas, e inclinada
> en la orilla que cubre el follaje
> vió sus pechos en el negro cristal,
> y tembló dando un paso hacia atrás
> porque luenga una onda venía,
> y vadeando, turbada, se hundió hasta los muslos
> en la limpia quietud,

delgada y bruñida,
alba y virgen columna,
deseo no escondido en el agua,
que al cruzarse copiaban a medias las ondas...

Los dos hermanos serán desde ahora dos amantes. Hermano y hermana desde ahora conocerán a diario, en las purpúreas medias noches, cuando la casa duerme y velan los fantasmas, el acre regusto del más prohibido — y en el arte el más fascinador de los pecados. Pero llevan, porque así lo mandan las leyes inmutables, en su mismo pecado su castigo. Tamar, devorada por los celos, se busca otro amante a quien achacar el hijo que viene del amor incestuoso. En su inmensa desazón, y no pudiendo hallar entre los vivos una tregua a su inquietud, quiere saber de los muertos la verdad. El cuadro de las tres mujeres, Tamar, tía Stella la vidente y Jinny la medium idiota, sobre el fiord roqueño, es inolvidable. Un prehistórico jefe indio ha tomado posesión del cuerpo de Tamar, y desnuda la obliga a danzar en la playa la ritual danza antigua de las mujeres preñadas de su tribu. Y ese ritmo de danza sobre el ritmo del verso, contra el ritmo del océano, en la noche profunda poblada de fantasmas, esas dos mujeres que más que seres reales parecen efigies de desencarnados, musitando incoherentes y a ratos terríficas cosas, ese cuerpo

moreno y esbelto
contra el pálido destello marino, virgíneo y esbelto
danzando y llorando...

le dan al poema toda la híspida grandeza de los trágicos auténticos. El final episodio —los diálogos de vivos y muertos, las tenebrosas confidencias, el encuentro en la alcoba del padre y la hija, la escena de terror y lujuria que allí tiene lugar, y la catástrofe que sobreviene luego— es de una horrenda belleza insuperable.

Pasan por éste, como por la mayoría de los poemas del ciclo trágico de Robinson Jeffers, al lado de los dramas más reales y siniestros, al lado de auténticas criaturas de instinto y de pasión, al lado de un mundo que llora y peca y en su propia carne está crucificado, ese otro mundo de lo desconocido, de los fenómenos desconcertantes, de los huéspedes incógnitos, de presentimientos aciagos, de reminiscencias remotas, de ritos diabólicos, de largas y

tristes mascaradas más allá de la vida, un mundo, en fin, de tan extrañas cosas, que dijérase la creación enferma de un alucinado. Pero ya sabemos que Robinson Jeffers no es un alucinado, y que, si bien se asoma con frecuencia al pozo turbador de lo inconsciente, sus pies se mantienen contra el brocal del pozo, sin que pierdan contacto con la tierra. Y el verso, áspero, elíptico, descoyuntado en partes, salpicado en partes de violentas imágenes fastuosas, y en partes arrullado por broncas melopeyas como los bíblicos versículos, qué bien cuadra con la trágica urdimbre del poema.

Cawdor es, nuevamente, la exaltación dramática del mundo primitivo sobre las costas claras del Valle del Carmelo. Con qué mano segura, con qué áspera energía, con cuánta piedad y cuánto cariño el maestro trazó sus personajes. Alma adentro van éstos torturando las horas del lector. Y después que la lectura ha terminado persiste su recuerdo como un terco repique de campana. Ese ranchero noble y rudo y cruel que recuerda en sus rasgos esenciales, en los motivos que lo impulsan, y aun en el mismo bravío y majestuoso escenario en que se mueve, aquel don Juan Manuel valleinclanesco de las *Comedias bárbaras;* esa Fera, llama en la pasión y hielo en la venganza, que se enamora del hijo de su esposo, y ese Hood honradote y viril, que perece injustamente a manos de su padre, acusado por Fera, son seres verídicos y humanos, de tan calurosa y recia humanidad que para el juego de todas sus pasiones estrecha les queda la ancha tierra. Sinfonía acre este rudo poema de *Cawdor.* Sinfonía hecha de lágrimas y de ayes, mas ayes ahogados y lágrimas furtivas, de piedades que son como el acero que infiere las heridas y al inferirlas se quejara, del grito del alma en la cárcel del cuerpo que, como el espíritu del águila de Michal la hija del ranchero, quiere ser libre y volar más allá de todos los picachos hasta confundirse con el sol.

¡Y qué cuadros soberbios! La agonía del pobre ciego en medio de la noche zebrada de relámpagos, los golpes del granizo en las vidrieras de la alcoba, el rugir de la tormenta sobre el valle, y abajo el mar rabioso rompiendo su iracundia contra las rocas de la playa. La oferta implorante en el momento en que el padre, que ya tiene sospechas del hijo y de la esposa, entra y pasea por el cuarto *esa mirada antigua del hombre que espía su deshonor.* La desclavada

de la piel del león en medio de aquel grupo de mujeres tocadas de tragedia:

> La escena del cuarto en penumbra debajo el alero
> despierta en el alma lejanos sonidos...
> La escena es un descendimiento de la cruz.
> Trepa el hombre y desclava los clavos tiranos
> que traspasan las garras;
> abajo, llorosas mujeres para asir la reliquia,
> despojo colgante y pesado del cazador solitario
> que los cazadores ultiman gozosos...
> ese hacedor de imágenes, ¡cuán pródigo en metáforas!

La súplica amorosa en el bosque de robles y laurel que, a cambio de un pequeño pecado promete una gran felicidad, y el rechazo violento que inicia la venganza. La muerte de Hood, muerto por su padre y sepultado entre la boca del abismo. Y la expiación tremenda de Cawdor, que se arranca los ojos al saber la inocencia del hijo, como Edipo al saber que se había desposado con su madre. La grandeza trágica del drama de Sófocles en el drama de Robinson Jeffers.

En *La torre más allá de la tragedia* abandona Jeffers el escenario pecador y favorito de California por el no menos pecador y favorito escenario de Micenas. Porque en la ciudad antigua, que la mitología pobló de dioses y los trágicos de horrores, Jeffers se mueve como en su propia casa. Sobre el tema electrano reconstruye Jeffers la tragedia clásica. Pero hay allí algo más que la venganza que Electra toma de su madre y que ya en Esquilo y Sófocles y Eurípides ha quedado, aunque en cada uno de modo diferente, tratada para siempre. La muerte y el incesto, incesto que, sin embargo, no llega a consumarse, se siguen paso a paso por la trágica urdimbre del poema. La mano maestra que trazó tan vigorosamente tanto recio personaje traza aquí un fiel retrato de la reina de los pérfidos prestigios, la hermana de Helena de Troya:

> Esta Clitemnestra que viérais
> debajo los pliegues del manto de púrpura real
> su hermana era:
> estatura escasa, boca rencorosa,
> ni blonda ni bruna,
> verdegris los ojos, musculosa y fuerte,

más que reina astuta,
erguida en las gradas de piedra
y en medio los áureos pilares del pórtico,
esperando al rey.

Y cuando el rey aparece por entre una floresta de lanzas, forrado de bronce y rodeado de esclavos, ya se siente palpitar la tragedia. Porque, diez años antes, para obtener de los dioses vientos favorables a las naves helénicas cautivas en el puerto de Aulis, ese rey que regresa vencedor y soberbio, sacrificó a Ifigenia su propia hija y la hija de su esposa Clitemnestra. Y desde hace diez años, día por día, hora por hora, con el cálculo frío del estratega que estudia sobre un plano una batalla y la crueldad de la tigresa en celo, Clitemnestra prepara su venganza. Y una vez que la consuma respira a pulmón pleno, regocijándose en su obra. Y aunque el espíritu del muerto Agamenón, que ha tomado posesión del cuerpo de Casandra, y por boca de ésta reclama justicia en metáforas que se enroscan como sierpes por las cantantes sílabas del verso, y pronostica a la asesina el fin sangriento que le espera, Clitemnestra se burla del muerto y del pronóstico y amenaza con la tortura a la vidente. Porque Casandra, la cautiva hija de reyes, ha visto el desmoronamiento de los imperios carcomidos, el desastre de Troya y los infortunios de su raza. Y ahora, maldita por el dón profético, dón que comparte con ella el poeta y que cobra actualidad tremenda ante los acontecimientos que estamos presenciando, pronostica la caída de imperios más altos y más fuertes, cuando a fuerza de conocerse y de temerse unos a otros los pueblos se destruyan. Pero Clitemnestra, atenta sólo a sus propósitos, le hace ver al populacho congregado, valiéndose de todas las retóricas argucias en que ella es maestra, que ese rey que lamenta no fué el protegido de los dioses, sino, por el contrario, fué quien trajo a la tierra de Grecia muchas veces muchos males, quien desató contra el ejército la cólera de Aquiles, quien propaló la plaga entre la gente, quien le trajo a las naves tempestades sin cuento, quien mató, henchido de orgullo y de insolencia, el cervatillo sagrado de Artemisa, y quien, para aplacar a las deidades, sacrificó a Ifigenia. Y en versos que retumban como un metal guerrero, la reina desgrana sus sarcasmos sobre la clamorosa muchedumbre que pide ver al rey:

Ciudadanos, sed cautos. Y en cuanto al rey: lo veréis luego.
Los esclavos os lo traerán cuando salga del baño.
En litera lo traerán los esclavos, modales asiáticos
aprendió el rey en Asia; no cumple a tan grande monarca
caminar como burdo lancero.

Pero como los clamores de la turba continúan, los clamores se alargan en un vasto rugido que parece llenara el ámbito todo de la Argólide, Clitemnestra que *retiene a los leones con los ojos,* mientras llega Egisto su amante y su rival, recuerda y amenaza:

No hay tumulto que devuelva los muertos.
El fin es el fin. Ah, ¡soldados! ¡Abajo las lanzas!

Y ante la majestad caída que los esclavos han traído sobre un lecho de oro, Clitemnestra, que teme los desmanes de la soldadesca, quiere ganar tiempo entreteniéndola con burlas insultantes, cual si de repente la reina de Micenas se hubiese convertido en cortesana:

Aquí estoy, ladrones,
mi pecho níveo es y profundo
como para blanco de cobardes:
sobre él reposaron los reyes.
¿Y aún no hay una lanza, oh, héroes, oh, héroes?
Mirad soy deseable, mis brazos, mis pechos
albos y hondos, toda yo soy sin mácula:
aburridos os tienen vuestras brunas mujeres,
echad suertes conmigo, gentuza,
los dados, ladrones, que un botín hay aquí,
aún un juego.
Uno ganará el bronce, la plata otro,
uno el oro, y otro me ganará a mí,
a mí Clitemnestra, despojo digno de tenerse:
los reyes me han besado, rey fué este can muerto
y a la puerta hay otro rey.

Empero, la víbora regia que el poeta americano, basado en los clásicos modelos, nos presenta, tiene un momento que diríamos humano porque se aproxima a la flaqueza, cuando, ante la espada desnuda del hijo que va a vengar en ella la muerte de su padre, le implora cayendo de rodillas, presa de terror:

Hijo,
¡déjame vivir, hijo, perdóname!

Pero Orestes es el destino ciego. Orestes encarna la Némesis que rige toda la tragedia griega y a la cual ningún hombre puede substraerse porque todos los hombres han pecado. La diosa de ojos espantables que pasa sobre los hombros, gigantes como el Atlas, del más grande de los trágicos, exigiéndole en lágrimas y sangre a cada uno su tributo. La que en el *Prometeo encadenado,* por mandato de Júpiter, mantiene al titán contra la roca, mientras un buitre le devora el hígado, en castigo de haberse robado el fuego del cielo para animar al hombre que creara con el barro de la tierra; la que en *Agamenón* hace perecer a Clitemnestra a manos de su hijo, por sus culpas y todas las culpas de su casa; la que en *Los Persas* humilla y aniquila al vencedor por su impiedad y por su orgullo, porque *ningún hombre debe atreverse a levantar su corazón demasiado alto, que Júpiter domeña al corazón que se levanta.* Orestes es, además del personaje trágico, el símbolo de redención que a través de toda su obra de arcano simbolismo va buscando el poeta. Su crimen lo ha puesto más allá del bien y del mal, con su crimen ha expiado todos los pecados y ha roto todas las cadenas. Y Electra, después que lo incita al asesinato de su madre, lo urge a que ascienda al trono de Agamenón. Cuando Orestes rehusa, la hermana magnífica y perversa, lo tienta con la oferta de su cuerpo virginal y lúbrico a la vez, el cuerpo que ningún hombre ha conocido y que guarda, como una ánfora, exquisitas embriagueces. Pero Orestes la rechaza porque la visión horrenda del crimen de su estirpe lo persigue, la visión del incesto, de la humana familia —hombre y mujer— acosándose en la obscuridad de sus conflictos y entre las redes del deseo a través de los tiempos. Y huye de ella y del género humano. Y errante y demente y vagabundo va al fin, con la muerte, a integrarse a la existencia universal, a disolverse en los primitivos elementos, que son la fuente de la vida. Y termina el poema con el lírico pasaje sobre la nieve larga que ha de traer la paz final sobre la tierra:

> oh, límpida, límpida,
> alba y límpida, incolora quietud,
> sin vestigio ni huella ni mancha
> en el manto que tiéndese
> del polo al zodíaco...

En *La torre más allá de la tragedia* vació Robinson Jeffers toda su angustia y todo su tormento. Corazón melancólico, espíritu

profundo, maduro de sapiencia, en cuyos jardines, de un amplio esplendor otoñal, cultívase con mórbido cariño la flor del desencanto. Por su altura y su hondura y su fuerza dramática, por la riqueza y novedad de sus metáforas, por su estilo directo y rítmico y potente, al cual bien pudiera aplicársele la línea de Shakespeare— *the proud, full sail of his great verse—*, *La torre más allá de la tragedia* constituye uno de los más grandes aciertos en las modernas letras anglo-americanas. Ah, maestro de la trágica locura, ya sabemos que en California y en Micenas la vida de los hombres es una larga angustia; pero también en California y en Micenas, de rosedales y viñedos, canta la vida locamente, y los sátiros alegres y lascivos persiguen a las ninfas en los bosques rumorosos, y cuando Pan tañe su flauta pastoril los besos se desgranan, y entre las rosas y las uvas son dulces los pecados.

A. ORTIZ-VARGAS,
Newburyport.

RESEÑAS

MIGUEL ANGEL MENÉNDEZ, *Nayar*. Novela.—México, 1941. 278 pp.

El movimiento social moderno de México ha contribuído a renovar la literatura nacional. Algunos grupos permanecieron, no obstante, al margen de las solicitudes de aquel sacudimiento revolucionario. Estos grupos no pueden presentar la excusa de carecer de técnica o de sensibilidad para intervenir en la interpretación del nuevo sentido de vida descubierto en nuestro país. Aquella inhibición se debe a prejuicios de escuela; a herencias mal entendidas de las épocas anteriores y a la falta de maestros activos y responsables. Los tales grupos permanecieron —y aún permanecen— vinculados a la etapa postrera de los núcleos bizantinos de la Dictadura. Estos grupos cambian de modelos, pero no de posición espiritual ni de conciencia humana. Siguen creyendo que la única conciencia humana manejable para el escritor es: la individualidad. De entre ellos, sólo por rarísima excepción, es posible advertir a algún poeta que reaccione contra aquella tutela y se apreste a salvar su personalidad, poniéndose acorde con el clima, el metal y la razón que la vida real de México reclaman. ¡Loada sea esta excepción!

Pero al lado de tales grupos se han venido desenvolviendo algunos escritores de aparente aislamiento. Estos escritores, cuyos nombres conocemos y que podríamos empezar a enumerar pronunciando el de Mariano Azuela, han contribuído a elaborar —cualquiera que sea la posición política a que obedezcan— la auténtica novela mexicana: es decir, la novela que corresponda, por su tesis y su forma, al destino —a veces indefinido, pero no por esto menos cierto— de nuestra vida social. Tras el nombre de Azuela se pueden decir otros. No hay necesidad de decir muchos. Bastan cuatro: López y Fuentes, Martín Luis Guzmán, Rubén Romero, Rafael Muñoz. Cada uno de estos novelistas ha sabido responder a las preguntas formuladas por la vida y por la literatura nacida de aquélla. Las respuestas no siempre han nacido dóciles, ni sencillas, ni veraces. No importa si detrás de ellas está vigilante la responsabilidad moral de un hombre. Algunas no han sido ni si-

quiera respuestas, sino que, ariscas, se han convertido, a su vez, en preguntas y también en denuncias. Los temas entrañables es posible que estén demasiado cerca para permitir un recto juicio, una limpia emoción, una equilibrada interpretación. Los temas se debaten chocando sus intenciones y olvidando, con frecuencia, sus raíces.

El último nombre pronunciado ha sido el de Miguel Angel Menéndez. Su novela *Nayar* —cuyo tema e idioma corresponden a la vida de la provincia de los coras— constituye un verdadero acierto en su concepción y en su realización literaria. Pueden explicarse estos asertos. Pueden, además, ser fácilmente explicados.

Nayar es una novela rural. Novela del campo. Pero no es una novela del campo absorbido por la civilización urbícola. Se refiere siempre al campo inédito, cuajado aún de misterios, de voces, de sombras y de hombres que carecen de tiempo para medir sus pasos y de espacio para saber sus dominios. Se habla en *Nayar* de un campo que, ante las solicitaciones de la vida actual, permanece hermético, sometido a sus destinos, a sus propias tragedias y a sus inefables gracias. Cuando, en el campo de que habla, hay un destello de liberación, es consecuencia de la intuición de la sangre que guarda bajo la maleza podrida de su suelo. Es la sangre de sus indios. La sangre de los indios, nunca se sabrá bastante, tiene virtudes que nosotros los blancos y los mestizos apenas si empezamos a comprender. Cuando no la comprendemos bien deberíamos resignarnos a sentir su influjo. De tal influjo habrá de salir, en el peor de los casos, la conciencia del dolor. Será como si se nos diera aquella lección antigua de la Iglesia: el hombre ha sido creado para su prójimo, que es lo que está, por excelencia, próximo a su carne y a su espíritu.

Y este es uno de los temas básicos de *Nayar*. Su desarrollo no lo realiza el autor —aunque los indique— por medio de capítulos. Los capítulos determinan, casi siempre, una división episódica, cuya naturalidad bella se nota en *Don Quijote*, cual en ninguna otra novela célebre. Su desarrollo es continuo, como es continua la vida ciega de lo vegetal y de lo mineral. El hálito del hombre que pasa por aquella narración es lo que determina el alto, el compás de espera para dividir, en medio de aquellas luces y de aquellos sombras, el orden que se avecina, el orden que nace. De esta especie de confusa planificación de la novela depende, a nuestro entender, la emoción más honda que logra. Se está dentro de la manigua; se respira su calor húmedo, su frío seco, su viento ríspido, su miedo oculto, su poder indescriptible. La manigua no se ve; es una atmósfera, un clima. Y dentro de su clima vivimos y soñamos. Y el indio, el hombre de esta manigua, tiene el raro privilegio de sentirse por encima del torbellino. Es víctima y victimario en la manigua de su región. Surge así un anhelo patético: el anhelo de la ascensión del pueblo. El pueblo, aun ahí en las leyendas de sus antepasados, degollando los fantasmas que sus propias sombras crean, cercenándose

las manos sobre las llamas de las hogueras de sus brujos, ahogando sus gritos en el retumbar de las cuevas arcaicas, dejándose maniatar por aquella vida de ignorancia, rasga con los puños la niebla, se alza sobre ella y se salva. Y es que la vida india de México tiene ocultas energías que le sitúan más allá de las fuerzas que la constriñen, en un estadio de liberación. *Nayar* es la narración —antes que la novela— de lo que pasa en la entraña espiritual y material del indio mexicano y de lo que es capaz de realizar, aun aherrojado a la sombra de su propio abandono.

La realización literaria de *Nayar* tiene altas calidades. Como diría, con propiedad estética, Moreno Villa, tiene su prosa un buen timbre, un claro sonido de metal de quilates. La prosa de Miguel Angel Menéndez responde a una condición nacida de escritor. Los descuidos que alguna vez se notan, son eso: descuidos. Nada más que descuidos. Pero el ritmo, interior y exterior, de la frase de los períodos está saturado de genio idiomático: reciedumbre cuando es preciso, dulzura cuando es necesario. En todo momento, sin flaquezas, es un bello idioma el que realiza Miguel Angel Menéndez.

ERMILO ABREU GÓMEZ

JORGE ROJAS, *La forma de su huída*, Poemas.—Bogotá, Editorial Centro, S. A., 1939.

El envío directo entre autores, la bondad de algún amigo o el privilegiado azar suelen seguir siendo y parece que lo serán indefinidamente, las únicas vías para conocer a muchos poetas de nuestra América, al margen de las referencias bibliográficas de periódicos y revistas.

A Jorge Rojas le conocíamos desde hace unos años por algunos poemas y por alusiones encomiásticas de escritores colombianos; a Gregorio Castañeda Aragón —escribimos siempre con agrado su nombre— debimos el placer de saborear el manjar lírico de *La forma de su huída*, libro en el cual Rojas puso altas esencias poéticas que le ganan sitio prominente en las letras hispanoamericanas. No hiperbólicamente le dice con atildada palabra Antonio Llanos, en el soneto "Palabras a Jorge Rojas", que introduce el libro:

> Yo te canto cantando la armonía
> y para el curso de la noche bella
> para que goce en ti la poesía.

Bajo la advocación de Juan Ramón Jiménez ("Sólo queda en mi mano — la forma de su huída"), de Pedro Salinas ("Sabes ya que no eres — hoy, aquí, en tu presente — sino el recuerdo de tu planta un

día, — sobre la arena que llamamos tiempo"), y de Jorge Guillén ("Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes"), se amparan los poemas de este libro que cantan una presencia desterrada, pero viviente en la memoria del amor inmortal, y no es al acaso escogida aquella triple advocación, pues la influencia de tales poetas, insignes en el habla española, fluye suavemente por el verso del colombiano, en asimilación perfecta y enaltecida, origen de la personal novedad que les infunde el temperamento propio.

Se experimenta un goce, ligeramente acidulado, en la lectura de estos poemas. Hay evidente peligro de fatiga al seguir exhaustivamente un tema, y tanto más cuanto éste gira en torno de las limitadas o ya demasiado agotadas posibilidades de ese tema eterno, invariable en el fondo, si nuevo y cambiante siempre para la individual vivencia, del amor.

El amor sublimado por la ausencia eterna —conjunción de dos eternidades idénticas en sí mismas— es el motivo central de *La forma de su huída;* el poeta agota, al parecer, los tesoros del recuerdo, buzo de su intimidad dolorida, extrayendo a la superficie perlas angustiadas, algas iridiscentes, figuras e imágenes complejas e inefables de los profundos mares de la poesía.

La pena de la fuga se suaviza en detalles evocados, en deleites reconstruídos, en agudizados escarceos en la entraña del dolor que fija aniversarios candentes en la vasta plenitud de su duración. La amada está, inmarcesible, diluída en palabra, gesto, risa, en el tacto de la luz, en cada eternidad de su momento, ligera, sutil, tanto, que el poeta la nombra, la conjura así:

> Está tu voz en el espacio mío,
> salvándome el instante, como un puente
> hecho sobre una gota de rocío.

El poeta logra aciertos felices de expresión, que urgirían la copia íntegra. En una referencia, no caben sino jirones que den muestra relampagueante del tono de esta poesía, de cuya calidad hablaremos en seguida. En "La barca", dice: "Luego, la barca, el cielo, — mi gozo, echaban anclas — de sauces en tus ojos. — Milagro? No. Mirabas". La condensación del madrigal fulgura en imágenes novedosas: "Nos llaman. Despertamos. — Van tus cabellos sueltos — estandartes de sol — comandando los vientos" ("Crepúsculo"). La negación del tiempo, es decir, la extinción de sus fronteras arbitrarias, de sus límites convencionales, mediante el milagro del amor inagotable, insiste en el vértice de la eternidad otorgada a la ausente: "Tiempo sin extensión — el que mece tu día. — Tu presente no es — proyecto de horas idas. — Presencia sin mañana — ni forma de recuerdo. — Tu mañana no existe, — ni tu ayer en el tiempo... Están hechos tus días... del momento absoluto" ("Presente"). La adoración recrea en el recuerdo instantes, escenas, objetos que se trasmutan en realidades poéticas, despojadas de

su cotidiana vulgaridad. Así, el teléfono —pero propiamente, la voz amada que llega de la distancia con poder embrujante— surge de esta manera preclara:

Temblor ya de que llegas
y sin llegar. Proyecto.
Apenas intención
de percibirte. Espero.

La campana? Evidencia
del sonido. Reflejo,
escultura, paisaje
de tu voz. El teléfono!

Háblame. Quiero ver
el color del vestido
que llevas, en tu voz,
está bello. Te miro.

Habla señas, colores,
líneas. O ponme vendas
de silencio en los ojos
para que no te vea.

Abandonada a ratos la pugnaz reminiscencia juanramoniana —pura, inmaculada—, el poeta echa su torrente lírico por más anchurosos cauces, esplendente de imágenes, superando el ya sugerido posible, pero en el caso, improbable enfado de la repetición, por la gracia de los detalles nuevos que perfilan la evocación de la amada ida, en toda la versatilidad de sus instantes y sus movimientos: los trajecillos de organdí o de olán de la infancia; su apariencia tras los visillos; la estrella donde se encontraban en citas irreales; la "fuga tras de tu sueño", cuando "como sonámbulo, — en túnicas de alcohol y madrugada, — todo lleno de gritos, — transparente de lágrimas, — dando traspiés, sorteando — juncos de obscuridad, — he llegado a tu casa — muda, cerrada, lívida — como una mujer muerta..."

Y para ofrecer otra trizada muestra de su manera poética, algunas estrofas de "Aire de entonces":

El aire era un abrazo de ríos sin deseo.
Los árboles, un aire vegetal de palomas.
La tarde era un ligero movimiento de párpado,
y la escarcha, la espuma fácil de tu sonrisa.

La veleta era el viento clavado en una espina.
Tu niñez, la distancia que había entre los lirios.

Orilla de tu sueño y pestañas de música
era entonces el ojo limpio de la mañana.

. . . . . .

Hoy que ni los espejos saben cómo mirabas
cuando tu edad de lino te daba a las rodillas,
yo te recuerdo y digo simplemente las cosas
como si las sacara de una gota de agua.

Como siempre que el crítico indocto —no seamos presuntuosos y corrijámonos en tiempo—; como siempre que el comentador indocto arranca a una obra de poesía hebras de oro, trozos de su tisú, pétalos, gemas, quisiera participar con el lector todos sus goces, mostrarle cuanto a él le ha seducido o interesado; para el caso presente, conformémonos con lo apuntado, y digamos dos palabras sobre la calidad artística de *La forma de su huída.*

Se está, indudablemente, ante un gran temperamento poético, en Jorge Rojas. Ante un gran poeta joven, que ha logrado hincar la bandera de su nombre en cumbres elevadas de perfección verbal, de difícil acceso. Al menos en este libro suyo, en este hermoso libro suyo, se le siente en la proximidad de un peligro grave: que ese sentido de la perfección le arrastre un poco al virtuosismo poético, en el cual la elegante desnudez viste galas amaneradas, que desvirtúan la esencia de toda gran poesía. Quizá algo de eso —que no llega, por fortuna, a lindes de exageración— se deba en parte a la redundancia temática, que fuerza a variaciones sin objeto, a diluciones demasiado sutiles: un gran amor, un gran dolor, un gran pensamiento, se desvanecen, en general, por bien expresados que estén, en una cantidad abrumadora de poemas, cuando podrían ceñirse más fructuosamente en un vaso menor. Pero este es leve reparo a *La forma de su huída,* libro que nos revela otra cosa sustancial, que hay que puntualizar.

El afán de perfección cristalina, evidente en este poeta, como en otros más de nuestra América poética, fija en el momento literario otro esfuerzo espléndido de la dura lucha —que al público vulgar exaspera— por encontrar, cada poeta, su mundo propio. El poeta de hoy, si quiere serlo de verdad, no se amolda a las recetas de la preceptiva, pero no por ignorarlas, sino superándolas; y si lo preceptivo es sólo lo formal, lo sustantivo tampoco agrada al poeta de hoy hallarlo hecho o manipularlo con habilidad para disfrazar sus apariencias consuetudinarias.

El poeta de hoy es, debe serlo, un hombre de exigencias implacables; de ahí el riesgo de caer en el conceptismo, en la oscuridad, cuando no se les busca y persigue encarnizadamente como un fin —no simplemente como un medio— para fines estéticos superiores. Cada poeta ansía, hemos dicho, su mundo poético propio; un mundo cada vez más extenso e impenetrable, formado por materiales e influencias tan

complejos, que no es extraño en modo alguno que el lector habituado a lo fácil y lo corriente, a lo tradicional y manido que no reclama de él ningún esfuerzo ni preocupación ninguna, y lo aboca de inmediato a goces usuales, se sobresalte e irrite con los productos de esos mundos novísimos, diputándolos sin apelación aberraciones.

Al autor de *La forma de su huída* no se le señalará con tanto encono, porque la hialina pureza de su verso atrae la mirada más recelosa y permite acercarse sin exagerado extravío al fondo de su pensamiento. Lo cual podrá deberse, siquiera grandemente, a una doble condición que ya subrayáramos en leve referencia a la obra de otro poeta colombiano, Germán Pardo García: el insobornable temperamento colombiano mismo, y la disciplinada formación cultural de su ambiente, a la cual han de sobreponerse peligrosamente los secuaces de los nuevos anhelos de originalidad; la ortodoxia —religiosa y literaria— de Colombia pugna, a nuestro ver, con esas tendencias de libertad desenfrenada que han llevado el verso en otros países americanos a parecerlo en lo más mínimo desde el punto de vista tradicional, pero también a alcanzar insospechadas fuentes de poesía.

Jorge Rojas puede estar orgulloso de sus aciertos, de su línea recta y su consistencia poética, y complacido, además, de evocar los tiempos de la amada, los tiempos del verdadero amor, con formas tan de lírica huída como éstas con que fija un instante desaparecido, lo que era el tiempo de su encuentro: "El jazmín, un recuerdo de olor en tu memoria". Y el bronce era una brisa con olor a campana, de hechizantes sugestiones casi intraducibles en la antigua lengua vulgar de la poética.

CÉSAR BRAÑAS,
Guatemala.

BENJAMÍN SUBERCASEAUX, *From West to East.* Traducción de John Garret Underhill.—New York, G. P. Putnam's Sons, 1941. vi, 215 pp. 2.00 dólares.

Con esta colección de cinco novelas breves, el fecundo traductor de Lope, de Benavente, Martínez Sierra y otros eminentes escritores españoles presenta por primera vez a los lectores de habla inglesa la obra del chileno Benjamín Subercaseaux.

Estudiante de medicina, psicólogo que se doctoró en la Sorbona bajo la dirección del gran Janet, viajero incansable, conocedor de los secretos del lejano Oriente, Subercaseaux es un internacionalista latino del siglo XX.

De las cinco novelas breves que forman el tomo presente, las cuatro primeras desarrollan el tema general de la vida marinera en el litoral occidental del continente sudamericano y aparecieron en 1937 bajo

el título general: . . . *Y al oeste limita con el mar*. La última novela de la colección traducida por el señor Underhill, "Rahab", es de composición más reciente que las demás y reconstituye con un lujo sorprendente de detalles pintorescos la figura de la ardiente hetaira oriental inmortalizada por la narración bíblica del Libro de Josué. *From West to East* se integra, pues, de obras de dos inspiraciones distintas, de escenario diverso y de valor literario desigual.

Sobresalen las novelas del primer grupo por su vigorosa originalidad, su admirable análisis psicológico y una evocación realista de los bajos fondos chilenos. En ellas contemplamos ya el panorama de los puertos de mar con sus barriadas de casas obreras, sus burdeles y sus cafés pobres, ya la existencia a bordo de los barcos de cabotaje que navegan entre los puertos de la costa occidental o las aventuras de marineros neurasténicos, prostitutas y pervertidos sexuales. Subercaseaux revela una marcada predilección por los temas de tal género y muy especialmente por los casos de sexualidad anormal. Este rasgo es fundamental en *From West to East*. Por consiguiente, juzgado por la pauta de la moral occidental y cristiana, el libro resulta de una depravación honda y refinada. ¡Con qué afán amoroso se entrega el psicólogo a la pintura de las obsesiones de dipsómanos desequilibrados o de tristes escenas entre adolescentes de labios rojos y ojos rasgados y canallas corrompidos por todos los vicios! ¡Con qué maestría domina el arte de las medias palabras de intención diabólicamente perversa!

Sin embargo, al mismo tiempo que alambica tan sutil veneno de procedencia francesa y oriental, Subercaseaux revela un verdadero talento de novelador y de cuentista: sus personajes y sus descripciones acusan casi siempre un perfil claro y preciso, posee un estilo sencillo, casi telegráfico, y un vocabulario moderno y expresivo. Dentro de este mundo suyo de marineros, oficiales de barcos de carga y mujeres de mala vida, lo ve todo con ojo penetrante y escrutador, desde la imperceptible pincelada de humo azul despedida por las chimeneas del barco maldito cuyo capitán cínico acaba de quemar clandestinamente a un "pavo" desgraciado, hasta los pensamientos más íntimos de un sobrecargo afeminado. Como defecto de estilo puede señalarse su empleo excesivo de vocablos extranjeros de origen inglés y alemán.

A pesar de su relativa veracidad, la versión inglesa del señor Underhill no reproduce, desgraciadamente, todo el sabor de fruto exótico de la prosa de Subercaseaux. Más que a una traducción concienzuda y metódica, una paciente labor de lapidario que pesa y talla sus palabras como si fuesen piedras preciosas —recuérdese a este propósito que tal fué el procedimiento de Baudelaire al hacer su admirable versión de los cuentos de Edgar Poe—, el traductor de Lope y Benavente ha aspirado a la reconstitución libre del ambiente y del tono general de la obra española. Así es que la versión inglesa ha ganado en brevedad y en concisión con respecto al original, perdiendo, al mismo tiempo, algunos de los

matices delicados de expresión y una parte considerable de las cualidades artísticas que caracterizan la obra de Subercaseaux.

GORDON BROWN,
Georgia School of Technology.

JUAN BURGHI, *Pájaros nuestros.*—Buenos Aires, Edit. Guillermo Draft Ltda., 1940. 104 pp.

Juan Burghi es uruguayo. Desde hace muchos años reside en Buenos Aires, a cuyo ambiente literario está muy vinculado. Este libro de poemas, *Pájaros nuestros,* es una afirmación más de la fraternidad rioplatense. Los pájaros que el poeta hace cantar y revolar en sus versos —el trutero, el chingolo, el benteveo, el cardenal, el pirincho, el hornero, el picaflor, el dorado, el misto, el tordo, la torcacita, el "siete vestidos" y otros—, abundan por igual en el Uruguay y en las provincias argentinas que limitan con el Uruguay. Algunos son conocidos también en otros países americanos, pero los hay que son propios únicamente de las regiones rioplatenses.

Sin duda, muchos lectores opinarán que el principal mérito de este libro está en su maestría técnica, en su ritmo ágil, claro, ondulante, que es como un pájaro más —un nuevo pájaro— en este concierto de picos y de alas. Realmente, el gozoso juego del verso de Burghi, lleno de espontaneidad y de sabiduría, perfecto, diáfano, de una madura sencillez, es uno de los valores más significativos de sus poemas, no sólo porque su pensamiento está expresado con toda fluidez, sino también por la ductilidad de su verso, clásico y moderno a la vez. Para mí, lo más admirable de *Pájaros nuestros* es esa mirada comprensiva del poeta, esa espiritualización del detalle realista, ese fraternal afecto con que el artista sabe ver nuestros pájaros. Así, luego de dar la acuarela exacta, logra subjetivizarla y estilizarla, por virtud de la emoción y de la evocación. El pájaro es un símbolo de la infancia. Y la ternura franciscana del poeta ve en él un reflejo de días despreocupados y luminosos.

De todos los libros de Burghi que conocemos —*La senda familiar, Oro de Otoño,* etc.— éste es el más hermoso, el más noble. Y uno de los más nobles y hermosos libros de poemas americanos por nosotros leídos en estos últimos años. Cabe también una especial mención a las ilustraciones de Salvador Magno, que nos llenan de recuerdos a quienes conocemos a esos pájaros, tan bien representados por el artista, con detalles tan reales y tan finos, con colorido tan nítido y exacto, de un relieve maravilloso. Fuera de las regiones platenses tales ilustraciones ayudarán a los lectores a comprender mejor la sugerencia de los versos.

Pájaros nuestros nos da la sensación de una obra perfecta en todo sentido, una auténtica obra de arte.

ARTURO VÁZQUEZ CEY, *Junto a la paloma.*—Buenos Aires, 1940. 184 pp.

Arturo Vázquez Cey es uno de los más altos valores de la lírica argentina contemporánea. Una labor depurada y generosa ha ido realizando este artista, nacido en Buenos Aires en 1888. En 1909 publicó su primer libro *Las naves de oro,* y desde entonces su vocación ha ido enriqueciendo la literatura de su patria con gran número de obras, en prosa y verso. Para valorar su labor de crítico, basta recordar sus libros: *Leopardi, Chateaubriand, Almafuerte, Dante y el ideal romántico, Alberdi y la poesía social, Florencio Sánchez y el teatro argentino, Olegario Andrade y su época,* amén de la dirección y prologación de obras de Mitre, de Pardo Bazán. Pero con ser tan intensa y erudita su labor de valoración, divulgación e interpretación crítica, creemos que es en su mensaje poético donde la personalidad de Vázquez Cey se expresa con más brío, con más originalidad, con mayor jerarquía. El crítico puede formarse, en las severas disciplinas del estudio y del discernimiento.

El poeta es una fuerza desbordante, que rompe cauces, que abre anchas alas blancas, que rutila como una estrella magnífica en su soledad. Imposible transcribir aquí la lista completa de los temas poéticos de este argentino, pues nos falta espacio. Un poeta de tan honda vida interior como Vázquez Cey, no puede ceñir su canto a la brevedad de uno o dos tomos. Es demasiado generoso su lirismo, y su canto es un ennoblecimiento cotidiano, algo que el poeta necesita como el pan, el agua, el rayo de sol.

Al referirnos especialmente a este tomo titulado *Junto a la paloma,* bosquejaremos también la parte esencial de la personalidad lírica de Vázquez Cey, ya que su obra, dentro de su aspecto multifacético, posee una línea de continuidad, una hermandad espiritual que acentúa su individualidad. Su técnica podrá ser más afinada en sus últimos libros; su espíritu es siempre el mismo: esto es lo que se llama ser personal. La poesía de Vázquez Cey toma la vida o cualquier detalle del paisaje, como una invitación para dar a sus hermanos la nobleza de sus ideas emocionales, musicalizadas en la palabra bella. No es propiamente un poeta conceptual, pero todos sus poemas, aun aquellos más breves, que parecen sencillas pinceladas, esconden, tras la corteza, gris o dorada, un palpitar anímico. Es una poesía moderna y de todos los tiempos, en la que la naturaleza y el espíritu tejen su ronda, y el verso perfecto, terso, recibe jubiloso la justa expresión del temperamento lírico. Por eso, es opor-

tuno recordar el certero juicio de Juana de Ibarbourou acerca de este poeta: "Emotivo, a la vez exquisito y vigoroso, realiza la dualidad más ambicionada en poesía: forma pura y entraña honda".

GASTÓN FIGUEIRA,
Montevideo.

JACINTO FOMBONA-PACHANO, *Las torres desprevenidas.*—Caracas, Asociación de Escritores Venezolanos, 1941.

La posición de este joven poeta de la Venezuela de hoy es vertical. Es la posición de un definido, de un hombre joven que ha tenido la suerte de conocer de cerca el atolladero humano de los Estados Unidos y enfrentarse al hombre y conocer su destino. No sólo conocerlo, sino sentirlo. De aquí que sus imágenes sean positivas fuerzas de su solvencia lírica. La evidencia de la madurez se nota en el aplomo con que se aferra al sentido de la condición humana. Sin este sentido, la poesía llega a ser el mero pasatiempo de los iniciados. En Fombona-Pachano la poesía tiene lo substancial del verbo y la madurez del fruto que no ha sido tratado artificiosamente. En lo ciudadano, en la vida febril cosmopolita, en donde los seres somos sombras de los que llegamos un día de pueblos o ciudades sentimentales, el poeta se va a lo hondo. El problema de ese vivir angustiado, esa miseria del invierno sin abrigo y de las noches sin pan, lo lleva a su poesía. Es poesía con hombre. Es más aún, el poeta se continúa en el hombre, como se continuó en Antonio Machado y en García Lorca.

Fombona-Pachano, después de haber visto las torres de la ciudad, "las torres desprevenidas", ha ido a las "Playas caribes" y ha visto este arpegio de sudor y de almizcle:

En ocio de palmeras,
en rito de caderas,
bailando están,
sudando perlas y oro y aceite y balatá,
bailando y más bailando,
sudando y más sudando
sudor que no verán mañana ya.

Para todo pandero,
desde el encomendero,
desde el descubridor,
bailando están
su tán-tán
de tambor,

en alto las colinas,
en greñas el palmar,
bailando, abanicando su sudor,
al són del mar.

Si nos recuerda a Palés Matos, a Guillén, a Ballagas, nada tiene que ver tal poesía con las de todos estos escritores del afro-americanismo. Fombona-Pachano tiene otro acento racial y no va a la caricatura del negro, ni se mofa de la negra pena de los que tienen la piel tostada. Para él las mujeres que bailan son "bayaderas doradas, aceitosas ondinas".

Pero tal poesía, con ser cosa cabal, no es el mérito principal de su libro. Lo central es el goce de las imágenes universales, y, más que universales, cosmopolitas. Por ellas se descubre su iconolatría. Tiene la facultad de crear imágenes sin doblarlas. Son puras y conservan esa frescura que sólo la dan los poetas que tienen para cantar algo más que la jerarquía traviesa de las palabras.

Indiscutiblemente, en la moderna poesía venezolana, ésta tiene su acento universalizado, por lo menos en el libro de que me sirvo para acercarme al poeta de las torres. Pero lo que él dice de las ciudades nos descubre en lo que somos. En "Mensaje a la metrópoli intacta", la voz del poeta es quejumbrosa pero firme y es amarga pero confidencial:

Alguien o algo viene alimentando
su estrella con aceite de criaturas deshabitadas,
con llanto de piedras rotas y de campos hundidos.

Este llanto de "piedras rotas" es algo que grita. Nos apretuja entre el mazazo que hace ripios de los grandes bloques. Las piedras nos representan nuestra propia sensibilidad herida. Pero casi cabría transcribirla toda, porque ahí queda definido nuestro poeta, que no ha sacrificado al modernismo su estructura humana:

Alguien o algo está naciendo,
alguien o algo se ha detenido en las cabañas,
se ha posado en las cúpulas,
duerme debajo de los puentes y en los establos;
alguien o algo viene alimentando
su estrella con aceite de criaturas deshabitadas,
con llanto de piedras rotas y de campos hundidos.

El agua le ha quitado sus gritos a las muchedumbres
para crecer, para subir, el agua que amenaza
con su voz, con sus brazos, con sus nudos terribles,
los cuellos de las torres desprevenidas,
el agua de los ríos, de los mansos ríos de Dios,
porque habíais olvidado de su sed enterrada
bajo sus muertos ojos de pez en las arenas.

Bajad de vuestras cumbres para encontrar vuestra memoria,
antes de que la soga os llegue a la cintura
y antes de que flotéis para los cuervos.

A qué tanta prisa inútil por las calles,
tanto viento mecánico como queréis que os lleve,
si no vais a la tienda, ni a la oficina, ni al negocio,
ni siquiera marcháis a vuestras casas:
vais huyendo del río, vais huyendo del agua inmensa.

Ya lo sé. Yo os lo digo. No me creéis y entre vosotros
no hay uno que me tienda la mano
para comenzar la rueda, para empatar la ronda
de la miel y del vino, de la leche y la espiga.

Si de veras sois mis hermanos, no me dejéis llorando
por tanto amor sin pan en las esquinas,
por tanto pie calzado de basuras y lodo,
por tantos agujeros como ya ponen vuestras uñas
en esos diminutos bolsillos para el frío;
no me dejéis acribillando las paredes horribles,
matando pechos, pechos sin sangre, que me huyen
detrás de los cerrojos donde se amella mi protesta;
no me dejéis rasgando blancuras de sepulcro,
para que corran en jirones, entre hilachas,
y yo pueda sentarme con el nardo y el lino.

Bajad a recoger vuestra memoria.
Detened vuestro viento, marchad conmigo adonde todos
podáis decir: vamos a un sitio de verdad.

No me dejéis llorando,
no me dejéis acribillando, no me dejéis rasgando.
Es tiempo todavía de coserle las rutas
al frío de los puentes, de malograrles las agujas,
a los pavos de vidrio, a los bueyes iluminados
para quien los devora con los ojos.

* * *

Os ofrezco la oliva,
os ofrezco mi mano para la ronda del milagro,
no mañana, esta tarde, este minuto,
que el agua inmensa viene rodando montes
y aún podemos cantar, danzar en torno de la alianza,
construir el arca y soltar la paloma.

Ahí está ese mensaje de un poeta modernista, fervoroso y que sabe cómo nos deshumanizamos en estas angustias de las ciudades estrujadas. Todo su libro es una incursión por su campo interior, para mostrarnos la penuria que ven las torres y no ven los hombres. Poeta de su problema integral, de su formación estrictamente humana —y es lo que le dará carácter de perennidad en esa hilera de sombras de las poesías sin substancia—, Jacinto Fombona-Pachano, nacido en Caracas, en 1901, ha publicado unos cuatro libros, y entre ellos uno que trata de la *Evolución de la poesía moderna venezolana*, que es un ensayo.

Se destaca nítidamente entre su generación, por ese su acento de humanidad.

La angustia de su libro nos revela su preocupación vivida en tierras de lucha y de muchedumbres sin rumbo. Esa misma angustia nos la dice en versos en "Retorno de Arvelo-Larriva y asilo de García Lorca". Poesía alentada, trazada con mano propia y segura. Ambos poetas eran expresión meridional de sus pueblos y ambos tuvieron destinos equivalentes. Fombona-Pachano ha conseguido expresar en palabras pequeñas angustias que no alcanzarán a decir los pueblos. Este poeta de las torres desprevenidas —las que pueden soportar el milagro de las golondrinas y sus amores y las bombas que inventaron los hombres para que se sepa de su poderío— ha dejado atrás los discursos vacíos y las palabras desalentadas: es un poeta que bebe en su fuente y convida al que pasa; no esconde el fruto que pende de su árbol y se da en un todo. Numen, alegría, emoción —supervivencias líricas de esta América que sigue siendo inocente—, fluyen a cascadas en este cuaderno de *Las torres desprevenidas*.

En su canto "Mi América, la dulce", el poeta exalta su pasión por estas tierras "vestidas de guitarras y pájaros". América sigue usando aquellos vestidos de su mocedad, pero arreglados por los modistos de Europa. El poeta Fombona-Pachano, cuya identidad le viene de lejos en su ancestro vigoroso, tiene el tono de sus mayores, pero la intención nueva le pertenece y el alma se le sale por la boca y los ojos. Es un poeta para cantar a Mendelssohn o para interpretar los nocturnos de Chopin, que no le dejen llorar "por tanto amor sin pan en las esquinas". Es el poeta que se pertenece y por eso es para "las torres desprevenidas" y pidiendo a gritos hasta un dueño elegante de sus lágrimas maduras y poniendo en sus músicas sus palabras férvidas un gastador de su equilibrio mental en las cruzadas del humanismo.

MANUEL GARCÍA HERNÁNDEZ,
Caracas.

PASCUAL VENEGAS FILARDO, *Música y eco de tu ausencia.*—Caracas, 1941.

Leyendo una vez una pequeña libreta de apuntes de mi amigo Otto D'Sola, encontré esta bella expresión dedicada a una mujer: "Mientras yo exista vibrará un arpa en tu corazón, y tu alma, envuelta en esa melodía, sabrá pasar a través del dolor como el humo entre los árboles". Esta bella frase poética hace del amor un musical medio de encantamiento, en que la existencia del hombre asegura a la mujer un liviano paso a lo largo del dolor. Vale decir, el amor es aquí, como siempre lo ha sido, una bella promesa que implica una mutua esperanza. "El amor, como las lágrimas, aspira a ser recíproco", ha dicho Andreyev. El crea en nosotros una melodía y nos eleva al ritmo eterno. Al ritmo donde se percibe la sonrisa de Dios en todas las manifestaciones de su creación. Nos coloca frente a la maravilla, despertando en nosotros el germen de la angustia. También la angustia en el amor aspira a ser recíproca. Por eso la angustia en el amor se hace más profunda y envolvente y pretende entrar al misterio, realizando una silenciosa participación en los seres que se aman. Es la sagrada melodía que unifica y eleva.

¿Mas cómo se realiza esta reciprocidad, esta mutua esperanza, esta silenciosa participación, cuando uno de los dos seres amados ha pasado a las regiones de la muerte? Es éste el caso que contemplamos en *Música y eco de tu ausencia,* de Pascual Venegas Filardo.

Tenemos instantes en que sólo nos queda la visión de las tumbas. Entonces somos como un crepúsculo sobre un desierto y por nootros pasan las ráfagas de la desesperación. Mas el hombre aspira a alcanzar la serenidad y en una leve sucesión de imágenes que el tiempo y la experiencia van creando, nos llevan al aire puro de nuestro verdadero espíritu, el que viene de los siglos acendrándose. Somos entonces el sér en participación con todo, con lo bueno que hay en todo, porque todo es bueno cuando podemos participar, cuando podemos amar.

En *Música y eco de tu ausencia* hay una profunda participación con un sér que ya está en la muerte. Pero antes hemos dicho con palabras de Andreyev que el amor aspira a ser recíproco. ¿Cuál es entonces, en este caso, la esperanza amorosa de Venegas Filardo? He aquí que nos sorprende una extraña angustia: la angustia de un sér que busca a otro sér perdido en el misterio. Y más honda es tal angustia, por cuanto en ella aún vive la esperanza. Y la esperanza en *Música y eco de tu ausencia* es creadora:

> Te buscan mis afanes vanamente
> y mi esperanza en su implacable fiebre
> por hallarte, diluye la tiniebla.

Esta aspiración de Venegas Filardo ha desatado su imaginación, y en la búsqueda que él realiza en su mundo íntimo, en sus geografías y espacios

emocionales, va oyendo la música y el eco de una dolorosa ausencia. Es de esta manera como le es permitido alcanzar una experiencia de la muerte, la que podemos obtener con la "presencia ausente" de que habla Landsberg, y que precisamente evidenciamos en el presente libro.

A estas vivencias de la muerte, nacidas por la pérdida de un sér amado, cuyo recuerdo aviva una creadora angustia, se asocian en el mundo poético de Venegas Filardo extrañas imágenes nocturnas y siderales. que pueden considerarse profundamente justas, ya que no son otra cosa que la consecuencia de la búsqueda de un sér por las comarcas del misterio, por las comarcas a las que sólo llegamos a veces en los sueños o en los estados mediúmnicos.

En otra ocasión dije que dos elementos se hacen dolorosamente visibles en su poética: la soledad y la ausencia, como en estado de insomnio bajo una imaginación astronómica. Tales elementos son necesarios en su poesía por necesidad de evasión, porque sólo en la evasión puede encontrarse el sér ausente que él busca.

También así golpea la puerta de los sueños, donde siempre oímos todos la música y el eco de una ausencia. Nosotros mismos, que vivimos en los umbrales del misterio, somos la ausencia, y mientra más nos preocupe nuestra ausencia, más pronto podremos llegar a la plenitud de nuestra vida. Cuando pensamos en la ausencia de alguien, estamos pensando en nuestra propia ausencia. Cuando pensamos en el amor de alguien, estamos pensando en nuestro propio amor. Es la armonía que crea la frase de Otto D'Sola que cité al principio, frase que puede aplicarse a *Música y eco de tu ausencia*, porque el alma de este bello libro "envuelta en esa melodía, sabrá pasar a través del dolor como el humo entre los árboles".

Además del genuino valor poético del libro que reseñamos, hemos de notar que su edición es una de las más bellas que se han hecho en Venezuela. Pertenece a la colección de las publicaciones "Viernes", y trae una viñeta y un retrato de Ramón Martín Durban que contribuyen a la mayor dignidad del volumen.

VICENTE GERBASI,
Caracas.

VITO ALESSIO ROBLES, *La primera imprenta en las provincias internas de Oriente: Texas, Tamaulipas, Nuevo León y Coahuila.*—México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1939. 79 pp., 2 hojas. ilus., facsíms. (algunos doblados).

El ingeniero Vito Alessio Robles, natural de las provincias del nordeste, es profesor de historia en la Universidad Autónoma de Mé-

xico. Es autor de más de diecinueve obras, que abarcan en su mayor parte estudios e investigaciones históricas de las provincias de donde es originario.

Como autor de esta obra sobre el establecimiento de la imprenta en las provincias internas del Oriente, ha conmemorado el IV centenario de la fundación de la imprenta en México. Dedicó su trabajo respetuosamente al Obispo Fray Juan de Zumárraga, a cuyas gestiones se debió la introducción de la primera imprenta del hemisferio occidental; a Juan Pablos, el primer impresor de América, y a Samuel Bangs, el primer impresor de las provincias del nordeste.

Los siete capítulos que componen la obra, muy bien documentado cada uno con notas al pie de las páginas, reflejan una investigación minuciosa. Ha recogido el autor datos muy obscuros y los ha presentado diestramente para esclarecer la historia de la imprenta en la citada región. La obra lleva también trece grabados, de los cuales doce son facsímiles de impresos y de la carta a mano a Samuel Bangs, y otra reproduce la primera prensa de imprimir que se empleó en tales provincias.

Al principio del siglo XIX comprendían las provincias internas del Oriente Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas y Texas. Constituían un territorio enorme de la Nueva España, el cual hasta entonces había sido escasamente colonizado por los españoles. Estos llevaban fundados algunos pueblos que llegaron a ser centros de actividades misioneras y militares. La escasez de población y el aislamiento de las provincias en los comienzos del siglo no daban el impulso necesario para la fundación de una imprenta; pero la declaración de independencia en 1810 por el padre Miguel Hidalgo y Costilla y las acciones revolucionarias que siguieron hasta 1821, motivaron mucho movimiento en las provincias del norte. Estaban muy bien situadas para llevar a cabo los ideales de los insurgentes. Acá las fuerzas revolucionarias recibían la ayuda y la simpatía de los Estados Unidos, y al mismo tiempo eran protegidas naturalmente contra las fuerzas españolas por la gran distancia que existía entre la parte norte y la capital.

Durante esta inquietud y tumulto se llevó a cabo el primer esfuerzo para fundar una imprenta en tal región de México. Narra el autor los sucesos que acompañaron a las fundaciones de imprentas en cada una de las provincias. El primer episodio que tuvo lugar en el pueblo de Nacogdoches en el año de 1813, muy cerca de la frontera de Luisiana, resultó infructuoso. Llegó allá José Alvarez de Toledo procedente de Santo Domingo, llevando consigo una máquina y equipo para imprimir, y en seguida empezó a componer el tipo para la obra inicial con el título de la *Gaceta de Texas*, que habría llevado la fecha de 25 de mayo de 1813. Tenía ya listas las formas para tirar el primer ejemplar, cuando se encontró el expediente de las averiguaciones y pleito entre el general de las fuerzas revolucionarias mexicanas y el agente del Secretario de Estado de los Estados Unidos. Sucedió que tuvo que

huír Alvarez de Toledo. Escapó con todo su equipo, y se estableció en Nachitoches, Luisiana, en donde el 29 de mayo tiró la *Gaceta de Texas* todavía llevando la fecha "Nacogdoches, 25 de mayo de 1813".

El otro incidente que tuvo buen éxito ocurrió también en la provincia de Texas, en la isla de San Luis, situada en la Bahía de Galveston. Desembarcó en tal isla la expedición del general Francisco Xavier Mina el 24 de noviembre de 1816. Lo acompañaba un joven impresor que se llamaba Samuel Bangs, originario de Boston. Formaba parte del equipo de la citada expedición una prensa de imprimir que había traído de Inglaterra el general Mina. El 22 de febrero de 1817 imprimió Bangs en Galveston un manifiesto con el título de *Proclama del General Mina*, que constituye, pues, el primer impreso de tales provincias.

Las peripecias que acompañaron a esta prensa de imprimir y al joven impresor remataron en la fundación de la imprenta, primeramente en la provincia de Tamaulipas, después en la de Nuevo León y finalmente en la de Coahuila. En la provincia de Tamaulipas se imprimió el *Boletín I de la División Ausiliar de la República Mexicana*, fechada en Río-Bravo del Norte a 12 de abril de 1817, que se continuó en Soto la Marina el 25 de abril de 1817. En la provincia de Nuevo León se imprimió (según H. R. Wagner) una proclama del general Arredondo firmada allí el 21 de julio de 1820, que el ingeniero Alessio Robles no conoce; pero en cambio cita otra destinada a los *Habitantes de las Quatro Provincias de Oriente de esta América Septentrional*, fechada en Monterrey el 13 de marzo de 1821. En la provincia de Coahuila se imprimió *Viva nuestro emperador don Agustín de Iturvide*, en que se reprodujo un manifiesto expedido por Iturbide en México el 18 de mayo de 1822. Fué hecho este impreso en Saltillo, el 27 de mayo de 1822.

El autor continúa la historia de Samuel Bangs refiriéndose a su regreso a los Estados Unidos, de donde llevó una prensa que vendió al gobierno de la provincia de Tamaulipas, y otra que vendió al de la de Coahuila, sirviendo allí como impresor del gobierno; a su adquisición de tierras en Texas; a sus actividades como director y propietario sucesivamente, de 1839 a 1846, del periódico *Galvestonian*, del *Commercial Chronicle* y del *Daily Globe* en Galveston, del *Corpus Christi Gazette* en Corpus Christi, y del *Matamoros Reveille* en Matamoros; y a su muerte en Kentucky en el año de 1849 o poco después.

Se refiere también el autor a la primera máquina de imprimir que empleaba Samuel Bangs y que hoy se conserva dentro de un nicho de cristal en un departamento del Palacio de Gobierno en Monterrey, destinado a museo. La máquina no es solamente símbolo de la introducción de la imprenta en estas provincias, sino también de la extensión de las fronteras culturales por medio del arte de imprimir.

Aunque el señor ingeniero Alessio Robles ha acumulado y presenta bien documentados datos sobre la introducción de la imprenta en las citadas provincias, le falta a su estudio, para arraigarse como una fuente

de consulta de primera clase, una bibliografía de obras revisadas y un apéndice comprendiendo una lista de los impresos mencionados en el texto.

ROMÁN ZULAICA GÁRATE, *Los Franciscanos y la Imprenta en México en el Siglo XVI; estudio bio-bibliográfico.*—México, Editorial Pedro Robredo, 1939. [7]-373, [2] pp. front., láminas, facsíms.

Los primeros misioneros que llevaron el cristianismo y los principios de educación desde Europa al Nuevo Mundo fueron los frailes de la Orden de San Francisco, a cuyas tareas ha consagrado el autor este tomo. Algunos miembros de la Orden, antes de la conquista de Nueva España, establecieron conventos en las islas de Hispañola, Cuba, Jamaica, Puerto Rico, y en la Tierra Firme. A Nueva España habían llegado tres frailes, quizás cinco, franciscanos, antes de que formulara el Ministro General de la Orden un plan definido para la conversión al cristianismo de los indígenas de México. Para llevar a cabo su plan nombró el Ministro General doce franciscanos, simbolizando los Santos Apóstoles, y ordenó que salieran para Nueva España, adonde llegaron en 1524. Los padres franciscanos empezaron en seguida el trabajo heroico de evangelizar a los indios, fundar escuelas, y construir iglesias, conventos, hospitales, vías de comunicación, puentes y acueductos. La mayor parte de sus esfuerzos para cristianizar a los indios se dedicaban a la conversión de los niños, quienes eran alojados en aposentos anexos a los conventos. Mediante tal procedimiento tenían los frailes una buena oportunidad para estudiar y practicar los idiomas indígenas. Ocaranza, al describir el trabajo de los franciscanos con los niños aborígenes, dice en su obra *Capítulos de la Historia Franciscana* (1a. ser., p. 25), que "Los franciscanos tampoco entendían a los indios; por tal motivo comprendieron la necesidad, muy urgente, de conocer las lenguas indias... Era difícil conseguir tal cosa con los adultos... Entonces recurrieron a los niños y para obtener la enseñanza de su idioma, los frailes también se convirtieron en niños".

Los padres siempre llevaron consigo papel y tinta, y estimulaban a los niños a que repitiesen muchas veces palabras y expresiones indias hasta que podían comprenderlas suficientemente para escribirlas. Escribían la lengua indígena fonéticamente, utilizando el alfabeto latino. Cuando encontraban sonidos que no existían en el castellano, empleaban caracteres especiales para indicarlos. Recopilaban diccionarios y reducían los idiomas a la gramática, siguiendo los modelos gramaticales de Europa. Traducían del castellano a la lengua indígena doctrinas, confesionarios mayores y menores y sermones.

Las obras que preparaban los frailes en lenguas aborígenes, todavía en manuscrito, sirvieron como excelentes obras de referencia para el uso de los frailes recién llegados, y dieron el impulso necesario pa-

ra introducir la imprenta en Nueva España en el año de 1539, quince años después de la llegada de los primeros doce frailes.

A fines del siglo XVI la Orden de San Francisco en Nueva España contaba con cinco provincias, que comprendían territorio desde Costa Rica hasta el norte de México, y en las cuales se habían establecido 200 monasterios.

El señor Zulaica Gárate dedicó su obra bio-bibliográfica a la santa memoria del Ilustrísimo Fray Juan de Zumárraga, el primer obispo de México, y en conmemoración del cuarto centenario del establecimiento de la imprenta en América. Ha recopilado en este tomo un resumen de los impresos escritos durante el siglo XVI por autores franciscanos. Los 68 impresos que componen el resumen se escribieron por 22 autores franciscanos. De aquéllos, 44 son vocabularios, doctrina, confesionarios menores y mayores, gramáticas y otros textos escritos en idiomas indígenas. Los otros 24 impresos se escribieron en castellano y en latín. Los 68 impresos, excepto las artes y vocabularios, pertenecen a asuntos eclesiásticos.

El señor Zulaica Gárate ha hecho bien su descripción biográfica y bibliográfica de cada autor y obra incluídos en el tomo. Consiguió sus datos directamente de los impresos que le fué posible examinar, y de los que no podía tener a mano ha basado su descripción en las obras de Medina y de García Icazbalceta. La descripción de una de las obras constituye una verdadera contribución. Se trata de un impreso que hasta ahora era desconocido, v.g., la *Summaria de las Indulgencias* escrita por Andrés de Molina. El único ejemplar descubierto de esta obra se encuentra en la biblioteca del Monasterio Franciscano de Hebbronville, en el Estado de Texas. Allí está, encuadernado como segunda pieza, en un tomo que consta de cuatro obras heterogéneas, y aunque se halla incompleto tiene la parte superior de la portada y siete folios numerados, faltando tal vez siete u ocho hojas.

El autor ha dedicado casi 100 páginas de su obra a los "Apéndices", en que se encuentran reimpresos los documentos que se refieren a la historia de la introducción de la imprenta en Nueva España y que fueron publicados en la obra de García Icazbalceta; una carta asimismo sobre la imprenta en México escrita por Jiménez de la Espada; la introducción de la imprenta en América, de la obra de Harrisse; y los contratos famosos celebrados entre Juan Cromberger, Juan Pablos y Gil Barbero en 1539. Se concluyen los "Apéndices" con una lista de las bibliotecas donde se encuentran algunos de los 68 impresos descritos en el texto. El tomo lleva un índice muy bien seleccionado de nombres propios, y al final viene la lista de láminas y una lista de "Erratas".

Aunque el autor de la presente reseña ha encontrado que el señor Zulaica Gárate presenta en una forma muy esmerada sus datos, y que ha contribuído de esta manera con una obra de referencia muy útil en cuanto a los franciscanos y a la historia de la imprenta, sin embargo

tiene sospechas de que la obra dista todavía un poco de la perfección, que es naturalmente un ideal muy difícil de alcanzar. Las sospechas están basadas en dos casos. El primer caso se encuentra en la página 143, donde se cita la descripción hecha por el doctor Nicolás León del *Vocabulario* en lengua Tarasco-Español, manuscrito recopilado por Fray Maturino Gilberti. En este caso dice el señor Zulaica Gárate que no conoce "el paradero actual" del documento, el cual estuvo en ese tiempo en las manos de León. El manuscrito es quizás el mismo que ahora forma la segunda parte del *Dictionary of the Tarascan Language*, que describió William E. Gates (*William E. Gates Collection*, 1924, No. 743), y que pertenece actualmente a la biblioteca del Middle American Research Institute, de Tulane University of Louisiana. La primera parte del *Dictionary* en esta biblioteca consta del *Vocabulario* en lengua Español-Tarasco, y contiene una inscripción autógrafa (folio segundo recto que guarda el libro) de Nicolás León, en que manifestó que el *Diccionario* es una revisión aumentada por Gilberti de su *Diccionario* impreso en 1559 (véase *Description of manuscripts in the Department of Middle American Research*, escrita por Gropp, 1934, p. 284). El señor Zulaica Gárate, sin duda, no consultó el catálogo de la colección de William E. Gates, ni la obra del señor Gropp.

El segundo caso se refiere a la lista de bibliotecas que poseen algunos de los impresos. Ha mencionado el autor que la biblioteca de la Universidad de Tulane posee un ejemplar de los números 28, 29 y 43, pero no menciona que contiene también dos ejemplares del número 42, que abarcan respectivamente de la hoja gótica xlvii a la romana 11 inclusive, y de la hoja ccxxxvi a la cclxxvi (el segundo ejemplar es de la William E. Gates Collection, No. 753); y un ejemplar de los números 66, al que faltan dos hojas de la dedicatoria (William E. Gates Collection, No. 828), 67 y 68 (Gates Collection, No. 829). La colección de William E. Gates pertenece a la biblioteca del Middle American Research Institute y forma la parte con que se fundó esta biblioteca.

Estos dos casos demuestran la falta de perfección en el libro del señor Zulaica Gárate, y aunque no representan sino defectos pequeños y tampoco disminuyen la utilidad del libro como obra de referencia, sí son indicios de que habría podido mejorarlo su autor.

BRAZIL, INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO, Guia das bibliotecas brasileiras.—Río de Janeiro, 1941. 245 pp. (Coleção B 2, II).

El Instituto Nacional do Livro, que se estableció en 1938 por decreto nacional, es una sección del Ministerio de Educação e Saude. Se dedica, como parte de sus actividades, al desarrollo de bibliotecas. Por ejemplo, recoge datos sobre libros raros, y distribuye una gran cantidad de obras a establecimientos de lectura en todas partes de la República. Ha establecido un servicio de canje entre las bibliotecas del país

y un intercambio de publicaciones con instituciones del extranjero. Instruyó a los gobiernos provinciales y a los ayuntamientos en cuanto a la organización de bibliotecas, y sobre la manera en que podría ayudarles el Instituto. Tiene proyectado establecer un servicio de tarjetas impresas, como ayuda para bibliotecas en la formación de catálogos.

El tomo de que trata esta reseña fué resultado de los esfuerzos del Instituto Nacional do Livro para hacer conocer varios aspectos y condiciones de las bibliotecas brasileñas. Comenzó a recoger datos sobre tales temas inmediatamente después de su establecimiento. Dirigió un cuestionario a 2,088 bibliotecas, habiendo recibido para fines del año 1938 respuestas de 221 de ellas. En el mes de junio de 1939 dirigió de nuevo el mismo interrogatorio a 1,824 establecimientos de esa índole. Hasta junio de 1940 había registrado mediante tal procedimiento informes de 778 bibliotecas. Representa dicho número de bibliotecas un total de 4.221,887 volúmenes. De este número de instituciones ha clasificado 353 el Instituto Nacional do Livro como bibliotecas públicas, es decir, bibliotecas donde es admitido el público, y 31 como bibliotecas semi-públicas. De las 353 bibliotecas públicas, 162 son bibliotecas municipales, de las cuales se fundaron 66 con la ayuda del Instituto.

La *Guía de Bibliotecas Brasileiras* consta de 713 bibliotecas, dividida en tres partes. Abarca la primera parte 572 bibliotecas seleccionadas que se habían registrado hasta junio de 1940. La segunda parte es un suplemento de 141 bibliotecas adicionales registradas durante los meses de julio a octubre de 1940. Y consta la tercera parte de un apéndice de 17 bibliotecas populares y 80 bibliotecas infantiles y bibliotecas con secciones infantiles. Las bibliotecas que comprende el apéndice ya se han incluído en las otras dos partes.

Las bibliotecas se han clasificado, cada una según su tipo, en las provincias y el Territorio de Acre de la República del Brasil. Los tipos y el número de bibliotecas de que consta cada tipo son los siguientes: 21 bibliotecas públicas federales, 39 bibliotecas públicas que pertenecen a los gobiernos provinciales, 63 bibliotecas públicas municipales, 74 bibliotecas públicas que no son oficiales, 4 bibliotecas semi-públicas federales, 8 bibliotecas semi-públicas de los gobiernos provinciales, 14 bibliotecas semi-públicas que no son oficiales, 42 bibliotecas particulares federales, 110 bibliotecas particulares de los gobiernos provinciales, 16 bibliotecas particulares municipales y 322 bibliotecas particulares que no son oficiales.

Lleva la descripción de cada biblioteca la dirección, fecha de fundación, número de tomos, horas de servicio, estadística de préstamo de libros, cantidad de los ingresos, nombre del director y fecha de inscripción en el Instituto Nacional do Livro, así como notas sobre las actividades culturales de la biblioteca, el personal, edificio o cuartel, clasificación y catalogación, publicaciones y varias otras observaciones.

Son muy escasos los informes que tratan de las bibliotecas de la América Latina. Los principales informes que se han publicado son: *Latin American Libraries* (1935, publicado también en español), que consta de una lista de 286 bibliotecas, escrita por Charles E. Babcock; *Popular Libraries of the World*, recopilado por A. E. Bostwick, que aunque es universal, incluye informes de bibliotecas de varios países hispanoamericanos; *National Libraries of the World*, por A. J. K. Esdaile, que también incluye algunas de las bibliotecas nacionales hispanoamericanas; *Libraries and Archives in Cuba*, por Herminio Portell-Vilá (*Proceedings* de la primera reunión de la Inter-American Bibliographical and Library Association, 1938, pp. 199-204); *Bibliotecas Latinas*, por Salvador de Moya (*Revista do Archivo Municipal*, São Paulo, No. 36, 1937, pp. 101-34); *Las Bibliotecas Públicas en la Ciudad de Guatemala*, por José Luis Reyes Martínez (*Almanaque Literario Centroamericano*, 1937, pp. 92-4); *Libraries*, recopilado anualmente por Annita M. Ker y Arthur E. Gropp para el *Handbook of Latin American Studies*; y últimamente la *Guide to Libraries and Archives in Central America and the West Indies*, escrita por Arthur E. Gropp, en cuya guía figura información sobre 564 bibliotecas. Algunos países ya incluyen datos en las memorias de una o más divisiones del gobierno federal, generalmente en la memoria de la Secretaría de Educación, como por ejemplo lo hace la de Costa Rica, así como la de Guatemala. Pero estas memorias solamente proporcionan informes de las bibliotecas que se hallan a su cargo. En consecuencia, es difícil encontrar algo sobre las bibliotecas que no tienen ninguna conexión oficial.

El Instituto Nacional do Livro, pues, presenta un antecedente recomendable con la publicación de la *Guia das Bibliotecas Brasileiras*. Es una obra que, a pesar de no incluir más de una tercera parte de las bibliotecas del país, es muy útil para el bibliógrafo, el investigador y el estudiante, y que se puede recomendar como modelo a otros países para la recopilación de datos sobre bibliotecas.

BRAZIL, INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO. Suplemento ao Guia das Bibliotecas Brasileiras, novembro-dezembro 1940 janeiro a junho 1941.— Rio de Janeiro, 1941. 17, [1] pp. Mimeógrafo.

El suplemento a la Guía de las bibliotecas brasileñas contiene la descripción de 181 bibliotecas que se hallan clasificadas por tipos, como sigue: 2 bibliotecas públicas federales, 16 bibliotecas públicas que pertenecen a los gobiernos provinciales, 33 bibliotecas públicas municipales, 32 bibliotecas públicas que no son oficiales, 11 bibliotecas particulares federales, 35 bibliotecas particulares de los gobiernos provinciales, 2 bibliotecas particulares municipales y 50 bibliotecas particulares que no son oficiales.

Las 181 bibliotecas descritas en este suplemento a la *Guia das Bibliotecas Brasileiras* se inscribieron en el Instituto Nacional do Livro durante los meses de noviembre 1940 a junio de 1941, y con ellas ha aumentado el número de bibliotecas en el Brasil hasta 894.

ARTHUR E. GROPP,
Librarian Middle American Research Institute,
Tulane University of Louisiana.

OSCAR CASTRO Z., *Huellas en la tierra.*—Santiago de Chile, Zig-Zag, 1940. 155 pp.

Las historias de la literatura chilena no dicen nada de Oscar Castro. Las bibliografías no mencionan sus obras. A pesar de eso, con sólo un volumen se estableció como uno de los mejores cuentistas de su nación. El anuncio de que tiene en preparación varios dramas y que está terminando una novela, es de mucho interés.

Oscar Castro nació en Rancagua en 1910. Se educó en su pueblo natal, al sur de Santiago, donde el cobre de las minas de Sewell llega al ferrocarril central. Ha sido jefe de estación, secretario, empleado de una tienda; por ahora es maestro en el Liceo de Hombres, donde también es bibliotecario.

Su trabajo literario empezó como reportero en un diario izquierdista, *La Tribuna*. Luego estableció otro periódico y, al fin, fundó una revista quincenal, *Nada*, de la cual era editor, impresor y redactor único. La revista —en la cual aparecieron sus primeras poesías— se distribuía gratis a la vecindad. Además, con algunos amigos, contribuyó un programa literario a la radiodifusora de Rancagua, programa que continúa desde hace seis o siete años.

Como Zorrilla, quien ganó fama por una poesía suya leída durante el entierro de Larra, Castro se hizo famoso por un poema leído durante un homenaje a la memoria de García Lorca. Este "Responso a García Lorca" es favorito de los antologistas, y se encuentra en su primer tomo de poesías, *Camino en el alba* (Santiago, Nascimento, 1938). Después de haber ganado dos certámenes literarios, uno en Buenos Aires, publicó otro volumen de poemas, *Viaje del alba a la noche*, impreso a costa del autor en 1940.

Este autor —delgado y un poco caído de hombros— hoy día se pone el traje de los cuentistas. Tiene la misma facilidad de frase y la simplicidad que distinguía sus versos. Escribió algunos cuentos en momentos de ocio robados a sus deberes de periodista y de maestro. Reproducen una gran variedad de escenas chilenas.

En un prólogo, Armando Bazán dice que el escritor nos da un mundo desconocido. No tiene razón. Castro nos presenta cuadros chilenos que traen un sentimiento de nostalgia a quienes conocen dicha nación.

La vida y el ambiente del guaso, representados en "El dotorcito", todavía perduran en muchas regiones de la república. Las minas de cobre de Sewell surgen como fotografías en "Entre nosotros". Las sendas torcidas y las alturas vertiginosas de los Andes aparecen de modo inolvidable en "Lucero".

El señor Castro nos da también una galería de tipos chilenos. El guía, Rubén Almos, nos llama especialmente la atención. En su caballo favorito, Lucero, Rubén se encuentra con otro viajero en el sitio más estrecho del camino entre Chile y Argentina. Ninguno de los dos caballos puede dar la vuelta. Ni uno ni otro puede retroceder hacia un lugar más ancho. Los dueños juegan a cara o cruz para ver quién tiene que hacer el sacrificio. Entonces el guaso Rubén, después de quitarle brida y silla, le dice adiós a su caballo y, con un golpecito, lo empuja al abismo.

Típico del amor de un inquilino chileno por la tierra es el cuento "Tierra ajena", en el cual Lisandro Pozo, después de haber trabajado durante setenta años en una hacienda, tiene que dejarla. El anciano peón vuelve a casa transido de dolor y muere de tristeza. Sólo usándola como sepultura puede guardar la tierra que le pertenece por el derecho de cultivarla.

Castro nos prueba que no pertenece al género de los escritores que creen que la tragedia es sinónimo del arte. Varios cuentos tienen un poco de alegría como, por ejemplo, "Chepa", que narra las relaciones entre una pequeña y su madre.

Algunas partes de esta obra son más bien bosquejos que cuentos, tal "Un hombre y un perro". Algunas ficciones, como la primera, "Don Beno", y "La conversión de Don Alberto", se parecen más a un cuento de sorpresa del tipo introducido por O. Henry. Otros tienen bases psicológicas más profundas que la mayor parte de los cuentos escritos al sur del Río Grande.

En verdad, es éste uno de los más distinguidos libros de cuentos que hayan aparecido en el mundo de las letras hispanas desde hace mucho tiempo.

WILLIS KNAPP JONES,
Miami University,
Oxford, Ohio.

ANGEL F. ROJAS, *Banca,* Novela escolar.—Quito, 1940.

En el último decenio la literatura nueva del Ecuador ha gravitado en torno a un principio de cercanía objetiva en el tema y de militancia doctrinaria en la intención. Así, el relato volcó todas las calidades materiales directas de la convivencia social, en un estilo áspero — insur-

gencia contra el preciosismo y acicalamiento de la forma. Quizá a veces se exagera deliberadamente la perspectiva, y por lo tanto, la significación de los hechos. Lo importante era abordar un tema con actitud dialéctica, con impulso revolucionario. Por eso, el relato incidió en lo regional autóctono: los indios y los cholos se incorporaron con ademán insurgente a la novela. Y los escritores, cogidos por el entusiasmo de haber encontrado la mina emocional, el hontanar del drama, olvidaron la mesura y la proporción, las exigencias de la técnica del buen decir; y, relegando al plano subsidiario los factores de construcción de la novela, nos entregaron una vigorosa y truculenta realidad e infrarrealidad de tipos sociales en pugna, de explotadores y explotados, de injusticias centenarias, de violencias y depredaciones. Era la aplicación de una estética materialista a la literatura y al arte. Esta boga, justificada sociológicamente, obedecía al proselitismo socialista de la clase media y al despertar de las masas obreras. Los países de América —países semicoloniales— en los que el gamonalismo prolongaba la tragedia de la democracia, habían estado incubando una revolución, que operaba contra la vieja estructura feudal, desde los fastiones de la cultura, desde la novela, el periódico, la conferencia, el teatro. Sólo que en los países meridionales del Continente, la revolución no trascendió de los planos intelectuales al campo de la acción política decisiva. Sea porque faltaran apóstoles y líderes, sea porque las fuerzas reaccionarias destruyeran la naciente organización de los partidos. El caso es que, contrariamente a lo acontecido en México —donde el proceso revolucionario avanzó a su culminación con el concurso simultáneo de los factores de la idea y la acción—, la revolución de los pueblos del Sur se quedó gritando su ansiedad, en el mitin dispersado a golpes de sable y gas lacrimógeno, en el libro, en el lienzo y en la crónica resonante y efímera.

También creció el relato en otro sentido que podríamos denominarlo psico-erótico. La profusa difusión de las obras de Segismundo Freud obtuvo su cosecha entre los escritores. Con precipitación, y quizá con snobismo, se ensayó, aunque con poca fortuna, el tema psicoanalista. Surgió entonces una literatura freudiana, sobrecargada de erotismo, hasta colindar con la mera pornografía; literatura en la que se mezclaban perversiones, inversiones, "complejos" y personajes borrosos y deformados, que declamaban en tecnicismo rastacuero, los meandros difíciles de la conducta.

Entre estas direcciones extremas, no se produjo la oportuna equidistancia: la aparición del relato simplemente psicológico y del relatista cauto y conjugador. Faltó el equilibrio de un espíritu clásico.

Precisamente, el sitio de esta omisión viene a ser llenado por un libro que fué escrito en el tiempo que convenía —años 1932-33— y que, en estos días, se da a la publicidad: me refiero a *Banca*, novela de tiempo y memoria, algo así como una *reconquista de una edad perdida*. El autor, Angel F. Rojas, es un joven lojano, dueño de una aguda inte-

ligencia y de una apreciable cultura. Además es un escritor que sabe escribir bien, que sabe hacer literatura en medida discreta, lo cual siempre se ha reputado y seguirá reputándose como una cualidad esencial de la obra literaria y como un elemento de juicio para valorar la personalidad del escritor. Seguimos creyendo que el oficio de escritor envuelve el deber de dominar la materia reacia del idioma, el uso adecuado y correcto de los términos y la construcción armoniosa y clara de la frase. Confiamos aún en las calidades y recursos del estilo. Nosotros no creemos en la omnivalencia del tema.

Banca, en rigor preceptivo, no es una novela; es más bien una crónica alegre, dolorosa y mordaz de una generación de escolares; crónica descrita y comentada por el espíritu irónico de uno de ellos, seguramente por el de mirada más penetrante y lengua ágil. Sucesión de episodios sufridos en ansiosa promiscuidad de esperanzas. Ya cuando la vida empieza a cobrar sus caros impuestos al deseo, y ya cuando empieza el naufragio del sentimiento sincero. *Banca* es el trasunto veraz de la amarga experiencia juvenil. Es un relato punzante y melancólico —con esa melancolía de varones varoniles a que alude Neruda—; relato que duele el recuerdo, porque entre la guasa y la zancadilla, el estrépito y la promesa cariñosa del apretón de manos, se va destilando la angustia de la juventud tempranamente golpeada por la injusticia y la emboscada humanas.

¿Quién ha dicho que la juventud es una edad feliz? ¿Quién sostiene la dicha universal de los jóvenes?... La juventud es triste. Y la juventud de los pobres, cuando se la mira retrospectivamente, nos aparece como un cementerio de hermosos anhelos. Somerset Maugham dedica algunos capítulos de su *Servidumbre humana* a esta edad desventurada en la que el choque creciente de la pasión va segando la inflorecencia de ingenuidad del alma. Y también el novelista inglés llega a la verdad terrible: la juventud no es sino el escenario de un drama acerbo, la flagelación de la inocencia por la codicia y el cálculo; los imperativos de la existencia y su duro combate van liquidando la bondad del sueño y aventando la niebla azul de la quimera.

Rojas, como Palacio, Aguirre y Carrión —quizá sea una característica de la mentalidad lojana—, maneja un cierto humor maligno; en la pintura de situaciones y tipos recurre con frecuencia al color detonante y al rasgo incisivo. Cuando su prosa se humedece, es decir se vuelve tierna, el fisgón reacciona de inmediato, y con una frase flexible y dura como un bejuco vapulea al lírico; así como, luego de una digresión erudita, se mofa y ridiculiza al pedante.

A pesar de su carácter introspectivo y analítico, *Banca* no pierde contacto con la tierra lojana y el paisaje regional, que es descrito con vivacidad de tonos y con un moroso sentimiento terrígeno de hombre de la tierra americana.

Banca No. 17: vecindad de vidas mozas en la atmósfera cordial del aula, racimo de cabezas inquietas ante el espectáculo del mundo;

inexpertos pensamientos oteando las rutas del futuro, incipientes, pero ya hinchados de emulación y oblicuos de suspicacia. El bello Mariano, cholo Juan, Emilio, muñeco Paz, bolchevique: destinos en agraz que ya se ejercitan en menudas intrigas, y ya se descubren sus dobleces y felonías. En el mosaico estudiantil se destaca la figura del maestro: perfil noble, vertical y señero, erguido como un roble en medio de los pequeños arbustos. Rojas reconstruye con admirable fidelidad el ambiente escolar. Sus tipos son universales, reconocemos en ellos a los que formaron con nosotros una generación. Por eso al terminar el relato nos invade una pena progresiva. Es que estamos reviviendo el doloroso momento de la dispersión de los nuestros: los camaradas se van por distintos caminos, cada uno sigue su estrella y la banca queda vacía de nuestras presencias estrepitosas...

Gratamente evocadora, la novela de Rojas está trazada con selección y sobriedad de materiales; su prosa flúida, abundante de léxico, presta interés al relato y logra acentuar sus propósitos de emoción.

En definitiva, Rojas ha consumado un relato psicológico de muchos quilates, y su aportación a la literatura nacional es valiosa.

IGNACIO LASSO,
Quito.

GUILLERMO VISCARRA FABRE, *Poetas nuevos de Bolivia.*—La Paz, Editorial Trabajo, 1941. 286 pp.

Para los estudiosos de la literatura hispanoamericana que vivimos en las Antillas, Bolivia y su literatura aparecen lejanas, sin representación total, con unos escasos puntos de conocimiento en nombres como no sean Alcides Arguedas, Augusto Céspedes, Augusto Guzmán. La antología de Viscarra Fabre es útil como introducción a la nueva poesía boliviana, ya que tiene la virtud de incluir suficientes poesías de cada autor para llevarnos a su estudio. Pero descuida la precisión en las noticias sobre los poetas: bibliografía, crítica justa. En países como los nuestros, sin bastante cercanía literaria, los antologistas deben cuidar ese aspecto esencialísimo siguiendo los procedimientos de Federico de Onís, Gerardo Diego o el mexicano Jorge Cuesta, compiladores de antologías ejemplares. Las notas de Viscarra se reducen a un comentario demasiado lírico que ayuda poco al que busca más segura información.

Los poetas nuevos de Bolivia, si juzgamos por las selecciones de este libro, revelan estar al día dentro de las más modernas y difíciles zonas poéticas. Hay un grupo lorquiano —como el del Perú, como el de México, como el de Argentina, como el de todos los países nuestros—, donde la poesía de Federico García Lorca, el *Romancero gitano* principalmente, se imita en los procedimientos externos con una prolijidad

indeseable. Julio Ameller Ramallo, Octavio Campero Ichasa, Lucio Díez de Medina, Carlos Gómez Cornejo, Guido Villa Gómez, el mismo compilador de la *Antología*, Viscarra Fabre, aparecen transidos del hechizo lorquiano. En algunos de ellos se realiza, sin embargo, una adaptación feliz de las particularidades estilísticas de Lorca a la materia boliviana: naturaleza, tipos. Pero ya es tiempo de que, descubriendo la posible expresión de lo personal, no se escriba así:

> *La montaña se ha vestido*
> *con su pollera* de fiesta.
> Verde yugo, verde pasto
> de la cumbre a la ladera.
> Mocita: te estoy mirando
> con mis ojos en tinieblas.
> Tus senos son dos puñales
> clavados sobre mi pena.

El más hermoso aspecto del libro lo constituyen, a mi ver, aquellos poemas inspirados en la naturaleza boliviana: el altiplano, el gran lago, el Ande; el neoindianismo en alusiones y descripciones de fuerte belleza, como en "Motivos del Ande" de Humberto Viscarra o "Poema del camba" de Enrique Kempff Mercado.

El surrealismo tiene también cultivadores: el más característico, Luis Luksic en "Manos y ciudades". Apunta, en fin, la poesía de emoción social, el canto de los hombres de la gleba en "Puño en alto" de José Enrique Viaña.

La lírica femenina está representada por Yolanda Bedregal, delicadeza expectante aún en su "primer naufragio", María Virginia Esténssero y Paz Nery Nava, autora de poemas infantiles, graciosos y tiernos, de imágenes diáfanas y, a la vez, muy poéticas.

MANUEL FRONTAURA ARGANDOÑA, *El Precursor o sea el Romance de don Joseph Alonso de Ibáñez.*—Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 1941. 202 pp.

La novela de reconstrucción histórica a lo Walter Scott tuvo numerosos intentos de imitación en la América Hispana durante nuestro romanticismo. Lo colonial era y sigue siendo, para nuestro arte, zona de materias que no han logrado aún su expresión artística. Pero entonces nuestros novelistas fracasaron por impericia artística, que les llevó a exceso de historia o al mal gusto del melodrama. Tal fué el caso del argentino Vicente Fidel López en *La novia del hereje* o del chileno Manuel Bilbao en *El Inquisidor Mayor*. Precisamos llegar al 1897 para encontrar una aproximación a Walter Scott: *Durante la Reconquista,*

de Alberto Blest Gana, todavía demasiado hinchada de historia. La época modernista nos dió una novela de ese tipo de fina calidad artística: *La gloria de don Ramiro* (1909), inspirada en la época de Felipe II. Después y hasta este año de 1941, esta modalidad novelesca había carecido de cultivadores valiosos.

El boliviano Manuel Frontaura Argandoña nos presenta ahora, en su libro *El Precursor,* una bella novela donde don Joseph Alonso de Ibáñez, mártir anticipado de la libertad y los sentimientos de justicia social para el indio, se levanta rodeado de sus seguidores Jorge Moreno, Antonio Zapata, el Alférez Florez y los rebeldes "Vicuñas" asociados con ellos, como un fresco vivo, dramático. El fondo es la Villa Imperial de Potosí en su momento de esplendor y violencia, de lucha entre criollos y vascongados abarcadores de las más ricas minas de plata y explotadores de los mitayos.

Dos ciudades clásicas, la Villa de Potosí y Salamanca, son escenarios principales de la vida y hazañas de don Joseph Alonso de Ibáñez. La ciudad americana llena todo el libro asida en abrazo de pasión al Cerro de San Agustín, con sus ciento sesenta mil almas: vascongados, catalanes, criollos, mestizos, indios. Caballeros de capa y espada, frailes dominicos y betlemitas, mercedarios y franciscanos, tahures y duelistas, formaban una multitud de tipos escapados de las novelas de Cervantes o Mateo Alemán. Ciudad de casonas con amplios portales, donde sobresalía la de Antonio de Xeldres, de estilo mudéjar, de interiores alhajados con lujo sibarítico.

El segundo capítulo describe la visita de don Alonso adolescente a las minas del Cerro, acompañado por el minero criollo don Francisco de Castillo, discreto y generoso a pesar de su opulencia. Ese día se abre para don Alonso el secreto trágico de las minas, el dolor sin esperanzas de los mineros sintetizado en estas palabras de don Francisco:

"Aquí se nace, se vive muriendo o se muere en el seno de las tinieblas, envenenado el cuerpo por el agua de copagira o las miasmas fétidas de las entrañas de la mina, mientras el alma, ausente del cuerpo desde el momento del parto, parece que maldijera a todos desde el seno de la noche". El capítulo "Era el drama de una raza" descubre en breves trazos, pero con emoción y arte admirables, el drama de los mitayos capturados sin saber su destino para trabajar en las minas.

La vida de don Alonso en Salamanca se describe en otro capítulo, dentro del marco de la ciudad altiva, de casas de piedra luminosa, mudas y tristes. Conventos y parroquias dominados por la grandeza de la catedral en donde el estudiante gustaba de admirar los retablos, las estatuas de piedra y alabastro "amarillo por el paso de los siglos". Allí, en la casa de don Alvaro de la Puente, lejano pariente de su padre, poseyó sin amar a la doncella doña Ximena en un episodio valleinclanesco: esta doncella estaba en vísperas de profesar en la orden carmelitana. Pero don Alonso había entregado ya su corazón, en un encuentro fugaz allá en su tierra de América, a doña Leonor de Vasconcelos. Al regresar a la

Villa de Potosí, vuelve a encontrarla. La vida de don Alonso se enciende desde entonces en dos llamas: su lucha apostólica a favor de los mineros y de los criollos oprimidos y su amor por la mujer que supo corresponderle con altura digna del héroe. Se hace jefe de los "Vicuñas", es traicionado, y muere en el patíbulo en compañía de un grupo de sus fieles.

El estilo de la novela que reseñamos está trabajado con arte muy moderno, resaltando dos matices que se alternan en las descripciones del autor —naturaleza, ambiente de la ciudad, personajes— y el habla de esos mismos personajes, donde la lengua del siglo XVI asoma moderadamente en el vocabulario dando sabor justo a los diálogos. Breves apuntes descriptivos crean la atmósfera de los sucesos en diestra insinuación: "Con los primeros días de mayo se agobiaron las plantas. Sopló la helada, pintando a su paso de amarillo las hojas. El jardín se puso pálido como un anacoreta arrepentido que purgara en el ascetismo el pecado de haber tenido verano en su vida".

Esta novela de Frontaura Argandoña hace de lo español y lo americano un conjunto de arte ejemplar, creado con las más imperecederas esencias de continuidad histórica que singularizan nuestros orígenes y nos afirman en el presente.

CONCHA MELÉNDEZ,
Universidad de Puerto Rico.

HARVEY LEROY JOHNSON, *An edition of* Triunfo de los Santos *with a consideration of Jesuit school plays in Mexico before 1650.*—University of Pennsylvania. Philadelphia, 1941. viii-179 [1] pp.

La Universidad de Pennsylvania incorpora a su serie de excelentes publicaciones de Lenguas Romances y Literaturas esta cuidada edición del *Triunfo de los Santos*, precedida de consideraciones acerca de las representaciones en los colegios de jesuítas, en México, antes de 1650.

Es esta edición el resultado de las investigaciones y estudios realizados, en torno de ese tema y de esa obra, por Harvey Leroy Johnson que, con tan meritorio trabajo, obtuvo el grado de Doctor en Filosofía. Lo dedica a la memoria de su maestro y amigo, el Dr. J. P. Wickersham Crawford.

Al elegir como punto central de su exploración el *Triunfo de los Santos*, el Dr. Johnson tomó en cuenta la escasez de ejemplares de la primera edición de esa obra dramática, la más importante de las llevadas a escena por las instituciones arriba mencionadas, que salió de las prensas de Antón Ricardo, en 1579.

Se propuso, a la vez, "determinar las fuentes históricas de la obra, compararla con otras composiciones de naturaleza similar, y también examinar su versificación, peculiaridades de ortografía" y otros detalles gramaticales.

Para llegar a este fin, como él mismo indica en el prefacio, siguió las biografías de los autores de la obra, en relación con sus actividades en las escuelas, y consideró otras piezas de menor importancia, representadas desde 1574 hasta mediados del siglo XVII, así como la forma en que se representaron.

De las *cartas anuas*, de los más antiguos historiadores jesuítas, de las actas de cabildo de la ciudad de México y de otros documentos procede en su mayor parte la información reunida para tal estudio.

El Dr. Herbert E. Bolton, de la Universidad de California, le permitió consultar su colección inédita de cartas de jesuítas de la Nueva España. Como el Dr. Johnson observa, la generosidad del Dr. Bolton puede apreciarse en todo su valer, si se considera que la serie de copias de *litterae annuae* que posee, fué obtenida por él directamente, de los originales conservados en el archivo central jesuíta, en Roma.

En la primera parte de su trabajo, el autor resume la historia del teatro en la Nueva España, durante los siglos XVI y XVII; en la segunda proporciona informes —muchos de ellos de gran interés— acerca de las producciones menores, de 1574 a 1650; en la tercera se refiere especialmente al *Triunfo de los Santos*, y en la cuarta a su versificación, ortografía y gramática.

Después del texto del auto, que ocupa las páginas 61-151, vienen las notas esclarecedoras y la bibliografía.

Tanto por las últimas notas como por las que aparecen, al pie, en las primeras sesenta páginas, se comprende que el Dr. Johnson se documentó a conciencia, en autores antiguos y modernos, en cuanto a la historia del teatro en la Nueva España se refiere.

Su resumen inicial da idea no sólo del teatro sino también del ambiente mexicano, en los años que siguieron a la conquista. En la segunda parte se aprecia el esfuerzo realizado por los educadores jesuítas, en dicho período. Su estudio del *Triunfo de los Santos* abarca los diferentes aspectos que la obra ofrece, histórica y literariamente. Su metódico análisis métrico y su examen de la ortografía y la gramática, no dejan pasar inadvertido detalle importante alguno.

Su investigación en torno de la obra de los PP. Vincencio Lanuchi y Juan Sánchez Barquero, confirma lo que Rojas Garcidueñas descubrió en la *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva-España*, del P. Alegre.

"Combinando elementos históricos, clásicos, alegóricos y bíblicos, el *Triunfo de los Santos* merece considerarse como una típica tragicomedia escolar", afirma el Dr. Johnson, y subraya, entre otras influencias, la de Séneca, con "excesivo predominio de la retórica declamatoria", que hace de éste un drama verbal. También sus personajes se parecen a los de las tragedias de Séneca. "En realidad, dice, son servidores empleados en el desarrollo del tema".

Señala, también, algún anacronismo como el de los impertinentes *alguaziles* —voz arábiga que no podían emplear los coetáneos de Diocleciano

y Constantino— y el hecho significativo de que el autor no respete las tres unidades clásicas.

La edición del *Triunfo de los Santos* está escrupulosamente hecha, pues el lector puede seguir, en ella, hasta los errores de paginación del original; y las notas, muy copiosas, precisan influencias y fuentes indudables, a través de los cinco actos de la obra e ilustran al lector sobre curiosas particularidades del lenguaje de la época, algunas de las cuales, procedentes de los clásicos españoles, subsisten aún en México, en la actualidad.

En la impresión, muy pulcra, sólo se advierte algún cambio de letras, disculpable por tratarse de palabras exóticas, desconocidas para los impresores (*Times and News Publishing Co.*, Gettysburg, Pa.), como la voz *tarasca*.

El Dr. Harvey L. Johnson, que actualmente labora en la Universidad de Northwestern, merece cordiales parabienes porque su excelente trabajo ha hecho accesible esta obra, que hasta ahora sólo conocían unos cuantos.

FRANCISCO MONTERDE,
Universidad Nacional de México.

JOSÉ LINS DO REGO, *Pureza*.—Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1937. 347 pp.

Um ser humano debatendo-se constantemente entre o dever da consciência e o instinto da carne. Eis aqui em poucas palavras o tema de *Pureza*. O herói e narrador, pois que o romance é escrito em forma autobiográfica, sai da cidade para uma pequena aldeia no campo a conselho dos médicos para melhorar a sua saúde. Nesta aldeia, Pureza, encontra duas raparigas, as quais como mulheres lhe revelam uma vida inteiramente nova, até então desconhecida para êle. Entrega-se-lhes como que embriagado e deixa-se levar por vezes sem coragem para opôr aos seus desejos os ditames de sua consciência.

Desde as primeiras páginas dêste romance se desprende uma tristeza suave de poesia que permeia tudo e prepara o ambiente para a ação que prosegue continua e sugestiva. *Pureza* é sôbretudo um poema, um poema cheio de vida que se sente pulsar a todos os instantes, um poema que ora nos enche de tristeza, ora de alegria. Pintado a côres que contrastam entre si pelas suas qualidade brilhantes agora, sombrias mais logo, infundenos uma vida toda sua que nos desprende de nós mesmos e nos dá um novo mundo que não deixa, contudo, de ser um mundo real.

É escrito num estilo simples e puro, tão simples que parece ter sido ao correr da pena. Mas é esta simplicidade que lhe dá originalidade e

formusura. Lances de extrema emoção sucedem-se num modo sempre natural e sem por um momento fazerem o leitor consciente do efeito dramático a que se propôs o autor.

Pureza é, na minha opinião, uma novela realista porque trata de coisas e seres humanos como êles são. Não se encontra artificialidade ao pintar a Natureza nem ao descrever carateres. O narrador experimenta interpretar aquêles que o rodeiam segundo as suas ações. E isto faz-lo êle bem. Antonio Cavalcanti, o chefe da estação; Felismina, a sua criada negra; Chico Bembem, o agulheiro; Ladislau, o cego; são êstes caracteres bem desenvolvidos e quando mesmo acha o narrador impossível interpretar alguns dêles pelas contradições das suas ações, o leitor sente que esta dúvida ou impossibilidade os torna mais reais a seus olhos. Eu mesmo, apesar das minhas exiguas qualificaçôes para tal fazer, arriscar-me-ei a dizer que Ladislau como cego e avaro é tão bem descrito que nos fica na memória como um tipo universal. Vejamos o que diz Lins do Rego a seu respeito: "Não seria o dinheiro o que Ladislau amava. Amava, até a paixão, as pratas que reunira, uma por uma, que enterrara debaixo da cama, que acariciara com os seus dedos aguçados de cego. Offerecera-lhe duzentos mil réis. Felismina pensara curar as chagas profundas delle com a minha generosidade. Enganara-se. Ladislau queria era as suas pratas, como eu amava as noites com Maria Paula, queria sentir nas mãos as moedas que trocara com o capitão Januario, como se acariciasse uma mulher, sentisse o contacto de um corpo quente. O que valia a nota fria de duzentos mil réis em suas mãos?" Nêste breve incidente visualisa o leitor o pensamento de Ladislau tão claramente que compreende a lógica da atitude do cego. E fica sendo Ladislau um personagem de carne e osso que vive entre nós e como nós mesmos.

Como em todas as suas obras Lins do Rego não descuida os problemas sociais que o confrontam. É acima de tudo um humanista no seu tratamento da novela. Observa a humanidade dum ponto imparcial mas ao mesmo tempo como sendo uma parte integrante dessa sociedade que critica. Por outras palavras, não se isola como um cientista em seu laboratório, mas sim toma parte ativa como artista que é. O próprio herói, embora por vezes de temperamento fraco, nunca deixa de sentir as dôres e as tristezas que o rodeiam. A sinceridade com que nos fala é convincente e tocante.

Pureza é sem dúvida alguma um dos melhores romances de Lins do Rego. As qualidades de poeta que possui o autor aqui se desenvolvem e florecem. En conclusão direi que esta obra é cheia de beleza quanto á forma e essencialmente verdadeira quanto ao assunto de que trata. Deixa uma impressão endelével e profunda ao que a lê. Creio que perdurará pois que sendo regional no que respeita ao lugar onde passa a ação e nos seus costumes, é também universal pela ideia que retrata e tipos que produz.

FEDERAÇAO DAS ACADEMIAS DE LETRAS DO BRASIL, *Conferências.*—Rio de Janeiro, F. Briguiet e Cía. Editores, 1939. 233 pp.

Com êste livro a Federação das Academias de Letras do Brasil vem preencher uma lacuna no geral conhecimento de intelectualidades que tem produzido o Brasil em suas provincias. E' uma exposição brilhante, sistemática e profunda de valores intelectuais estudados por conferentes que conhecem a fundo o assunto de que tratam.

As várias entidades aqui tratadas são postas hàbilmente no meio e nos tempos em que viveram e descritas assim, não como sêres isolados, mas como um resultado de certas forças fundamentais que servem para melhor compreender o trabalho produzido. Por isso, é vívida e clara a impressão que nos deixa a leitura destas conferências e impossível o olvidá-las sendo elas dum realismo tão forte.

As figuras literárias duma certa província são analisadas por um membro da Academia de Letras dessa mesma província. Este membro é escolhido pelos seus estudos e conhecimentos prévios do escritor ou escritores de que trata. O senhor Domingos Barbosa da Academia Maranhense de Letras fala sôbre os irmãos Azevedo, Artur, Aluízio e Américo Azevedo — o primeiro, teatrólogo; o segundo, romancista insigne do realismo; e o último, comediógrafo brilhante, embora muito menos conhecido fóra do Maranhão que seus dois irmãos. O conferente discute a influência do ambiente nas obras dos irmãos Azevedo. E, seja dito de passagem, o seu próprio estilo é vibrante e cheio de graça. Descreve os trabalhos mais importantes dos três irmãos e a evolução literária dêstes. Além disto dá necessários dados biográficos que esclarecem e nos aproximam aínda mais dêles.

O senhor Raul Monteiro da Academia Pernambucana de Letras fala-nos sôbre o poeta Silva Lobato e o meio em que se formou. Dando-nos, além do ambiente em que viveu êste poeta, a influência literária que vários escritores de valor universal sôbre êle exerceram, e as várias correntes literárias que gradualmente prepararam o campo para o seu aparecimento. Para resumir — dados biográficos, exemplos do seu trabalho, análise das suas qualidades poéticas, evolução artística e, finalmente, o objectivo da sua arte plenamente realizado.

O senhor Valdemar de Vasconcelos da Academia Riograndense de Letras estuda os irmãos Porto Alegre: Aplinário, Aquiles e Apeles. Revela-nos a importância do Partenon Literário como parte do ambiente intelectual em que apareceram êstes escritores — Apeles, espírito progressivo na educação das massas; Aquiles, professor, poeta e jornalista que se excedeu em todos êstes ramos; Apolinário, educador e dramaturgo, poeta e jornalista, filólogo, etnólogo e romancista foi o fundador do regionalismo riograndense. Viveram durante a última metade do século XIX e primeira parte do século XX.

O senhor Raul de Azevedo da Academia Paulista de Letras fala sôbre o Amazonas e alguns vultos do seu panorama intelectual tais como

Violeta Branca Menescal de Vasconcelos, poetisa; Jonas da Silva e Raimundo Monteiro, ambos também poetas; Barão de Santa Neri, escritor importantíssimo; Araújo Filho, escritor e jornalista, professor e advogado, latinista e poliglota. As palavras que aplica êste conferente à perfeição do processo biográfico moderno permito-me eu usá-las para descrever o método por que trata êle êstos vultos intelectuais do Amazonas. Consiste êste processo da análise da época e estudo psicológico do homem.

O senhor Virgílio Correia Filho da Academia Matogrossense de Letras discute a influência de Mato Grosso na literatura brasileira. Esta influência é, diz êle, "simplesmente o reflexo literário dos céus e cenários de Mato Grosso, onde medrou o mais genuino rebento dos povoadores bandeirantes setencistas". Menciona as mais importantes figuras literárias sôbre as quais exerceu esta provincia, com o sugestivo poder dos seus cenários singulares, grande influência. São elas: o Capitão João António Cabral Carmelo; Barbosa de Sá, licensiado; Capistrano de Abreu, autoridade insigne na história do periodo colonial; Joaquim da Costa Siqueira; Visconde de Taunay, cuyo talento descritivo se associou à Natureza matogrossense; o bem conhecido Euclides da Cunha; Alfonso Arinos: Couto de Magalhães; o famoso cientista Roquéte Pinto; Karl von den Steinen que aqui colheu elementos com que fundamentou a sua doutrina etnográfica. Termina a conferência explicando o próprio progresso e influência nos filhos de Mato Grosso à medida que a instrução lhes proporciona os meios adequados de expressão. Brilhantemente feita, esta conferência não deixa nada a desejar.

O senhor A. Figueira de Almeida da Academia Fluminense de Letras fala sôbre os poetas fluminenses Casimiro de Abreu, Varela e Alberto de Oliveira. Com exemplos da sua poesia analisa êste conferente a técnica, arte e significado dos três poetas aqui tratados. E' um estudo breve mas profundo e exato como os demais. Tem a habilidade de nos fazer sentir e pensar ao mesmo tempo o que é essencial na apreciação de qualquer obra de arte.

O livro agradou-me tanto que aqui deixo exarados os meus votos para que a Federação das Academias de Letras do Brasil continúe esta obra tão útil como digna de admiração. Formará ela uma parte essencial para tôdos os que estudam e se interessam pelas letras brasileiras.

FEDERAÇAO DAS ACADEMIAS DE LETRAS DO BRASIL, *Machado de Assis.*— Rio de Janeiro, F. Briguiet e Cía. Editores, 1939. 221 pp.

Obra bem digna de admiração é esta em que se reúnem as conferências dos senhores Modesto de Abreu. Cândido Mota Filho, Benjamim Lima, Mário Casassanta e Martim Gomes dadas quando da comemoração do centenário de Machado de Assis. Digo bem digna de admiração porque Machado de Assis representa um dos mais altos valores

nas letras brasileiras e a análise sôbre êste escritor aqui dada devia ser conhecida por tôdo aquêle que estuda as literaturas de Portugal e do Brasil. Atrevêrme-ei mesmo a dizer que especialmente as conferências dos senhores Cândido Mota Filho e Mário Casassanta podiam formar parte duma introdução às obras completas de Machado de Assis.

Estilista puro, pensador profundo, regional quanto à psicologia e cenário das suas obras, universal quanto ao pensamento, artista na mais alta concepção de palavra, Machado de Assis necessita aínda ser compreendido. O senhor Mota Filho explica vívidamente o trabalho dêste escritor contrastando a obra e o homem, mostrando a objectividade do artista separada da subjectividade da pessôa. Diz a páginas 42: "Machado de Assis procurava ser apenas escritor." E assim se explica a quási perfeição a que chegou. Não solveu problemas, não moralizou, apenas mostrou. E é nisto que consiste a grandeza do homem. Não produziu levianamente e sem cuidado. E é nisto que reside a grandeza do artista. O senhor Mota Filho presta um grande serviço à interpretação dêste escritor separando a sua vida material da espiritual. Expõe que uma não pode ser interpretada pela outra. "O maior heroísmo é o de saber manter-se isolado em meio da multidão." Isto conseguiu êle. Eis em poucas palavras o significado desta conferência intitulada "Machado de Assis e o enigma da vida".

O senhor Modesto de Abreu dá a conferência sôbre a infância e adolescência de Machado de Assis. Este senhor trata de mostrar Machado de Assis em vários trabalhos que pelo seu tom autobiográfico talvez sejam úteis para uma biografia mais completa, isto e, mais exata, que a que se possa fazer com os exíguos dades que se têm da sua vida. Quanto a mim creio ser difícil tal tarefa porque Machado de Assis não se acha na sua totalidade em qualquer dos carácteres que cria. E' esta a impressão que recebe quem o lê. Os seus personagens representam mais uma certa característica nacional que uma qualidade da qual se possa extraír um dado biográfico. E à medida que se universaliza torna-se a tarefa mais difícil. Para resumir, êste conferencista trata de mostrar que a biografia de Machado em sua infância e adolescência é achada nos seus próprios livros e não fóra dêles.

"O heroísmo da ironia em Machado de Assis" e o título da conferência dada pelo senhor Benjamim Lima. Machado de Assis é mostrado aqui como sofrendo dum complexo de inferioridade. Assim explica o isolamento entre o homem e o artista no que respeita a dados biográficos. Dá a entender que nas suas obras os achaques físicos do escritor se juntavam para formar uma timidez da qual por sua vez emanava o heroísmo da sua ironia. Este ponto da vista pelo modo que é exposto é pouco convincente. Especialmente quando se refere à atitude agressiva de Machado nos seus livros e ao afirmar que no ironista não pode haver o mínimo resquício de enternecimento. E' inegável que Machado de Assis foi um pessimista, mas um pessimista objectivo, calmo. A sua ironia estava repleta de carinho, simpatia, e compreensão.

O senhor Mário Casassanta oferece a conferência sôbre Machado de Assis como escritor nacional. Documenta rigorosamente as suas afirmações e dá valiosos dados para uma compreensão e harmonia do seu nacionalismo e universalismo. O senhor Casassanta merece congratulações daquêles que apreciam a exactidão e o método científico. Cita o próprio Machado quando do lançamento da primeira pedra da estátua de José de Alencar: "Nenhum escritor teve em mais alto gráu a alma brasileira, e não é só porque houvesse tratado assuntos nossos. Há um modo de vêr e sentir, que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das coisas. O mais francês dos trágicos franceses è Racine, que só fez falar a antigos". Cito esta passagem porque serve para explicar o conteúdo desta conferência e ao mesmo tempo é a melhor prova da meta que Machado desejava atingir na sua obra.

Termina êste livro com a conferência do senhor Martim Gomes "A obra de Machado de Assis e os seus afeitos na educação moral e cívica". Descreve a Machado como fazendo uso em seus trabalhos da ironia que ri por cima da tristeza latente do povo brasileiro. E' êste um quadro exato e expressivo das obras do escritor aqui estudado. Diz o senhor Casassanta concluíndo: "...o humorismo machadeano tem um efeito precioso: serve para levar a um contacto mais perfeito com a nossa realidade espiritual." Eis em breves palavras o tema da conferência a qual é convincente pelo seu critério são e sem parcialidades.

Para quem deseja conhecer Machado de Assis e alma e pensamento do povo brasileiro a leitura dêste livro será de imensa utilidade.

EDMUND DA SILVEIRA,
University of Washington,
Seattle, Washington.

YOLANDA LLEONART, *Rueda-Rueda.*—La Habana, "La Verónica", de Manuel Altolaguirre, 1941. 74 pp.

Dedicado a un niño que "ya sonríe entre los ángeles" y escrito para "los coros infantiles de la tierra", este manojo de poemas expresa con una delicadeza encantadora el inocente gozo de la niñez, y, a veces, también la tristeza de la que, en memoria del muerto, contempla esta dicha de los vivos con el corazón rebosante de cariño y de dolor.

La vida de los niños que es, o debe ser, un continuo giro regocijado, le parece a la poetisa como la rueda-rueda. De este torno festivo hace ella el símbolo de la alegría y viveza indomables que caracterizan la infancia, y del grito "¡A la rueda-rueda!" que vocean los niños al girar hace algún verso, generalmente el primero de muchas de sus estrofas.

Llena de ternura es la "Ronda del recuerdo":

Están los niños jugando,
jugando a la rueda-rueda;
claros ojos de agua dulce,
manitas de tibia seda.

A la rueda-rueda dicen,
y la inocente verbena
gira bajo la sonrisa
feliz de la luna nueva.

Rizada de risas puras,
como una ola, festeja
la alegría de ser niños
que es la mejor de las fiestas...

Y, mientras que gira y gira,
la alegre ronda hace presa
de mi corazón que llora
a un niño que no está en ella.

En la mayor parte de sus poemas la autora usa el ritmo de la ronda; parece que el mundo entero de que hacen caso los niños gira con la alegre revolución de la rueda-rueda. Hay, por ejemplo, la "Ronda del pío-pío", que por cierto le deleitaría a cualquier niño:

A la rueda-rueda,
pío... pío... pío...
la gallina blanca
con sus diez pollitos
juegan a la ronda,
¡qué lindos, qué lindos!

Co co co co có...
pío... pío... pío...
donde va la madre
van los pequeñitos,
cuatro como nieve
y seis amarillos...

Co co co co có...
pío... pío... pío...
a la rueda-rueda,
qué lindos, qué lindos,

pica que te pica
el maíz molido...

A la rueda-rueda,
pío... pío... pío...

Y la "Ronda de los molineros", que principia así:

Jugando a la ronda
el molino está;
una vuelta y otra
y otra vuelta más.

Muchos versos hay en la colección que si los leyesen los niños, o si los oyesen recitar, fácilmente los podrían aprender de memoria. Tal es el poemita intitulado "Fauna":

Que salte el conejo,
que baile el ratón
en la rueda-rueda
de San Borombón.

Que el cordero bale,
que ruja el león
y gire la rueda
de San Borombón.

La rana de lata
y el pez de latón
rueden en la rueda
de San Borombón.

El tigre de goma,
la osa de algodón
salten en la rueda
de San Borombón.

Rimas pueriles, sí, pero encantadoras, pues nos recuerdan los gozos sencillos de la niñez. Por eso este librito no es sólo para los niños, sino para todos los que les aman y que han conservado algo de su candidez.

CLOTILDE M. WILSON,
University of Washington,
Seattle, Wash.

AÍDA COMETTA MANZONI, *El indio en la poesía de América española.*— Buenos Aires, Joaquín Torres, editor, 1939. 290 pp.

Desde la publicación, en 1934, del valioso estudio de Concha Meléndez sobre *La novela indianista en Hispanoamérica,* se hizo patente la necesidad de un estudio definitivo sobre el indio en la poesía de la América española. Dada la importancia del papel del indio en la poesía hispanoamericana, parece desde luego extraño que una obra como la de Aída Cometta Manzoni haya quedado tanto tiempo sin escribir. La explicación se halla, sin duda, en la vasta extensión de la materia (pues son casi innumerables los poetas que se han ocupado del indio) y en la falta absoluta de monografías sobre el elemento autóctono en la poesía de los diversos países hispanoamericanos. Aída Cometta, al intentar hacer una obra de conjunto, ha sabido superar, en lo posible, esos formidables obstáculos.

Divídese la obra en tres capítulos. El primero, intitulado "Período literario hispanoamericano o colonial", se ocupa de la actitud de los poetas coloniales frente al indio. Recoge la autora las referencias que se hacen al indio —escasísimas éstas— en los poetas anteriores a Ercilla. Pasa la autora a analizar la obra de otros poetas españoles que hallan inspiración en el indio, sin exceptuar a los dramaturgos como Lope, Calderón y Tirso, que escriben piezas de tema americano. Termina el capítulo examinando el uso que hacen de motivos indígenas los poetas nacidos en el nuevo mundo.

El capítulo segundo se intitula "Período literario latinoamericano o cosmopolita". Aquí la investigación del tema se divide en tres partes: el indio en los poetas de la revolución, el indio en los poetas románticos y el indio en los poetas modernistas. Los poetas de la revolución están clasificados en tres ciclos: los pre-revolucionarios, los revolucionarios y los post-revolucionarios. Asimismo distingue la autora etapas en la producción de los poetas románticos que se ocupan del indio; la primera abarca los años de 1835 a 1860; la segunda, de 1860 a 1890. En el primer ciclo romántico se considera a José Eusebio Caro en calidad de precursor del romanticismo indianista; siguen los poetas que presentan al indio del malón y los que hallan inspiración en la tradición incaica, azteca y siboneísta. La sección dedicada al indio en el segundo ciclo romántico ofrece una gran variedad de temas: el indianismo romántico en las Antillas, el indianismo romántico en el Plata, la influencia de Ercilla en el romanticismo indianista de Chile, el indianismo romántico en Venezuela, obras misceláneas de asunto indianista romántico, y, finalmente, Manuel González-Prada, vocero del indianismo. La última división del capítulo analiza la actitud de los poetas modernistas frente al indio.

El capítulo tercero —"Período literario indoamericano o nacional"— está dedicado al estudio del indio en la poesía de esta generación. Para la comprensión de esta parte de la obra —que tal vez sea la más original e informativa— es preciso tener presente la distinción que hace

Aída Cometta entre la literatura *indianista* y la literatura *indigenista:* "la primera se ocupa del indio en forma superficial, sin compenetrarse en su problema, sin estudiar su psicología, sin confundirse en su idiosincrasia. La literatura indigenista, en cambio, trata de llegar a la realidad del indio y ponerse en contacto con él." El *indigenismo literario,* según la autora, "se cultiva en los países indoamericanos que tienen mayor porcentaje de raza blanca", en la Argentina sobre todo. Este género consiste principalmente en cantar el pasado de la raza indígena. Figuran entre los indigenistas literarios el poeta uruguayo Fernán Silva Valdés y los argentinos Juan Carlos Dávalos, Rafael Jijena Sánchez, Domingo Zerpa, Ismael Moya, Miguel A. Camino y Luis Cané. El *indigenismo revolucionario y beligerante* es fenómeno sobre todo de la poesía de "los países indoamericanos donde el indio es una realidad, allí donde constituye un problema que urge resolver, donde su miseria, su angustia y la espantosa situación que soporta lo colocan al margen de la sociedad civilizada." En el Perú practican este género de indigenismo César Vallejo, Ciro Alegría, Serafín Delmar, Pérez Treviño, Enrique Bustamante y Ballivián; en San Salvador, Gilberto González y Contreras; en Guatemala, Horacio Espinosa Altamirano y Oscar Mirón Alvarez; en el Ecuador, Humberto Mata, Romero Cordero, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert; en Venezuela, Miguel Otero Silva; en México, José Muñoz Cota. Débese advertir, sin embargo, al notar los países correspondientes a esos poetas, que la mayoría de los indigenistas revolucionarios han vivido, o viven, en el destierro. Por fin, el *indigenismo expresionista* —cultivado especialmente en el Perú— se diferencia del indigenismo revolucionario o beligerante en el hecho de que plantea el problema del hombre autóctono, pero no sugiere ni "la más mínima solución". Entre los cultivadores de este género tenemos, en el Perú, a Alejandro Peralta, Emilio Vázquez, Alberto Cuentas, Gregorio Mercado y Paz de Novoa; en Venezuela, a Jacinto Fombona-Pachano; en Colombia, a José Eustasio Rivera.

En el estudio de Aída Cometta —como porece inevitable en una obra de esta índole— se notan varios errores y bastantes omisiones, algunas de importancia. Este comentarista sólo está capacitado para señalar las deficiencias de la obra en las páginas que se refieren al indio en la poesía mexicana. Con respecto al indio y los poetas mexicanos, hay que admitir que el estudio de Aída Cometta deja mucho que desear, lo que se explica, sin duda, por lo difícil que será el conseguir libros y periódicos mexicanos en la Argentina.

En el primer capítulo de su obra, al tratar de la *Historia de la nueva México* de Gaspar de Villagrá, asegura la autora que en este poema "la imitación de Ercilla no es muy evidente". En realidad, no es de dudar que Villagrá tuvo presente a Ercilla al escribir su poema. Desde luego, Zutacapán, el gran patriota de Ácoma, es un reflejo fiel de los Rengo y Tucapel de *La Araucana,* tanto en su manera de hablar como en sus acciones. Chumpo, el sabio viejo, recuerda a Colocolo; y las mujeres idealizadas que nos presenta Villagrá —Polca y Luzcoija— son hermanas le-

gítimas de las heroínas de Ercilla. Además, la tragedia de Gicombo y Luzcoija es una ficción poética evidentemente basada en las tragedias de amores de *La Araucana;* en particular, el episodio de Tegualda y Lautaro. Por último, la ejecución de Tempal y Cotumbo, con la cual Villagrá da término al poema, es muy parecida a la descripción que hace Ercilla de la muerte de Gilbarino.

Al ocuparse de la *Rusticatio mexicana* de Rafael Landívar, la autora transcribe dos versos de la traducción hecha por Arcadio Pagaza:

> Tanta es la habilidad de aquella gente
> Que estúpida reputan e insolente.

"Hay en esta afirmación", añade, "cierto acento de protesta por la injusticia con que se califica a los indios." De esto no cabe duda; pero el "acento de protesta" es del traductor y no de Landívar, pues en el original el poeta escribe sencillamente: *"Scilicet incultae tanta est industria genti."*

Llegando a Arias de Villalobos, Aída Cometta le menciona sin decir nada de los indios que aparecen en su poema *México en 1623.* Estos indios, sin embargo, merecen especial atención. Aculli, Moctezuma y los demás indios que presenta Arias actúan y se expresan de un modo muy parecido al que acostumbran usar los personajes mitológicos de los poetas gongorinos de la península. Estos indios estilizados a lo Góngora son los predecesores de los que vuelven a encontrarse en el poema de Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe,* que tampoco menciona la autora. En el poema de Arias, además, hay ciertas reminiscencias de *La Araucana;* en particular, el Dios del lago nos recuerda mucho a Fitón, gran indio mago de Ercilla.

En cuanto a la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, no es cierto, como afirma Aída Cometta, que "únicamente menciona a los naturales en el último canto". Además de un interesante pasaje en la introducción donde el poeta habla de "la temerosa ymagen y espantosa figura de algun indio salvage", menciona a los naturales en los capítulos segundo y tercero y también en el capítulo final.

Aída Cometta se ocupa de la influencia de Ercilla en el romanticismo indianista de Chile, pero no estudia el influjo ercillano que experimentó la poesía mexicana del período nacional. En México, sin embargo, esta influencia fué tan notable como en Chile. En efecto, *La Ilustración Mexicana* publicó en 1851 un poema anónimo titulado "Xicotencal"; consta de 120 octavas reales y demuestra, tanto en la versificación como en el concepto del poeta respecto del indio, la influencia directa de *La Araucana.* Volvemos a encontrar al indio ercillano en "Cuauhtémoc", poema épico de Eduardo del Valle, publicado en 1886; en "Tlahuicole" de Zayas Enríquez, que apareció en *La Revista Azul* (Tomo V, págs. 211-214); y en *La Quauhtemoida* de Francisco Galindo Torres (Zapotlán, 1903; Guadalajara, 1912).

En la sección del capítulo segundo dedicado a la tradición azteca, es de lamentar que Aída Cometta no haga caso del *Aztlán* del poeta argentino Justo Dessein Merlo; todas las poesías de esta colección son de asunto azteca. También prescinde la autora de los libros del poeta venezolano Humberto Tejera, a pesar de que en *Quetzalcóatl* (1923) y *Grecas mexicanas* lo azteca constituye el tema predominante. Entre los mexicanos que están dentro del género azteca se echa de menos en el estudio de Aída Cometta a poetas tan notables como Emilio Rey, José Peón y Contreras, Manuel Dublán y Maza, Juan de Dios Peza y José María Rodríguez y Cos. Tampoco hace la autora mención del *Anáhuac* de Manuel A. Chávez — extenso poema épico basado en los episodios de la conquista.

En cuanto al indio en la poesía dramática mexicana, puede decirse que Aída Cometta lo pasa por alto. Del período nacional los únicos dramaturgos mexicanos que menciona son José María Moreno y Alfredo Chavero, y no analiza el papel que desempeñan los indios en sus dramas. Al citar los dramas de Moreno, además, incurre la autora en un error, diciendo que el poeta poblano "escribe tres piezas de tema indianista". En realidad, de Moreno conocemos sólo dos piezas de este género, pues su drama *América libre mexicana,* a pesar del título, nada tiene que ver con los indios. También debe hacerse una corrección en la página 216, donde se afirma que el drama de Chavero *Quetzalcóoatl* "fué estrenado en 1878, y *Xóchitl,* poco tiempo después". *Xóchitl* fué estrenado en 1877; el éxito que alcanzó estimuló al poeta a emprender otro ensayo dramático de tema indianista, *Quetzalcóatl,* que fué representado el año siguiente.

De la lectura de la obra de Aída Cometta pudiérase creer que el indio no ocupa un lugar importante en la poesía dramática mexicana. Pero la verdad es todo lo contrario. En efecto, ningún otro país hispanoamericano ha producido mayor número de dramas indianistas. Entre éstos, los más importantes son: [anónimo] *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España* (siglo XVI o XVII); Eusebio Vela, *El apostolado en Indias y martirio de un cacique* (siglo XVIII); [anónimo] *Coloquio alegórico guadalupano* (México, 1823); González de Avila y Urbide, *El indio más venturoso y milagro de milagros* (México, 1828); Ignacio Torres Arroyo, *Teutila* (Puebla, 1828); José María Mangino, *Xicotencatl* (Puebla, 1829); [anónimo] *Guatimoc, último emperador de México antes de la conquista* (México, 1835); [anónimo] *Nuevo romance: el casamiento de los indios* (México, 1839); Telésforo Ruiz, *Cuauhtemotzin, último emperador mexicano* (México, 1866); José María Rodríguez y Cos, *Cuauhtemotzin, o sea la conquista de México* (México, 1891); José Guadalupe Góngora, *La conquistadora de México* (Celaya, 1898); Ramón N. Franco, *El apoteosis de un éxodo* (México, 1908); Antonio Mediz Bolio, *La flecha del sol* (Mérida, 1918); Ricardo Mimenza Castillo, *La*

leyenda de Uxmal (Mérida, 1919); Macario Torres, *Los últimos aztecas* (México, 1920).

Además de las piezas arriba señaladas, que no constituyen una lista completa ni mucho menos, hay un gran número de loas, diálogos, sainetes y entremeses mexicanos en los cuales el indio tiene un papel importantísimo.

DANIEL WOGAN,
Louisiana State University.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía Crítica sobre Carlos Pezoa Véliz

A Concha Romero

PREAMBULO

Las bibliografías son difíciles de componer, y las críticas más difíciles aún. He preferido el segundo tipo porque así les conviene a quienes estudien la obra lírica de este poeta chileno.

La evolución de la sensibilidad literaria, desde que vivió Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) hasta el presente, ha sido notable y profunda. Sin embargo, a pesar de los cambios, es preciso reconocer que la significación artística del autor de *Las campanas de oro*, en las bellas letras chilenas, es de importancia. De ahí, por consiguiente, la necesidad de dar referencias acerca de su obra.

Mi apreciación crítica sobre la lírica del autor de *Alma chilena*, está publicada y la cito aquí en la parte correspondiente. De manera que, por ahora, nada tengo que agregar acerca de este asunto.

El presente estudio lo divido en cuatro secciones:

1. Obras del poeta.
2. Libros antológicos en que aparecen poemas de C. P. V.
3. Estudios sobre el poeta.
4. Textos en que se hacen referencias o alusiones a C. P. V.

Quien compulse este trabajo verá que el poeta chileno ha sido objeto, a lo largo de más de treinta años, de constantes comentarios y ensayos. Esto demuestra que es uno de los poetas modernistas chilenos de quien más estudios se han compuesto.

El poeta que —al decir de Leonardo Pena— "se fué con las hojas, en un atardecer de otoño", escribe su apellido materno con *s*, según

Armando Donoso. Sin embargo, en la fotografía de su firma, que aparece en *Alma chilena*, figura con *z*. No obstante, Donoso lo escribe como dije antes, dándole un claro sentido latino. Yo, acaso por la fuerza de la costumbre, lo escribo en la forma más usual.

He copiado con escrúpulo la ortografía del apellido materno de Pezoa, siguiendo en cada caso la forma empleada del autor citado en la referencia. Así he creído servir mejor a quienes me consulten.

Por último, agradezco cordialmente a Armando Donoso, José Santos González Vera, Mario Medina y Raúl Silva Castro las indicaciones que me dieron, para llevar a término este trabajo.

1. OBRAS DEL POETA

Alma chilena. Santiago - Valparaíso. Biblioteca Chilena Moderna. 1912.
Libro de 183 pp. y un retrato de C. P. V. Contiene: Poesías líricas. Poemas. Prosa escogida. El prólogo anónimo es de Ernesto Montenegro; el epílogo, de Augusto D'Halmar; poesías conmemorativas de Víctor Domingo Silva, Jorge González Bastías y Alfredo Guillermo Bravo.
Es una buena edición y un justiciero homenaje al poeta.

Las campanas de oro. París. Biblioteca Latino Americana. s. a. 1920 (?)
Libro de 83 pp. Prólogo de Leonardo Pena. Este autor publicó un comentario titulado "Hora serena. En la caída de las hojas", (escrito a raíz de la muerte de C. P. V.) Estas páginas sirven de prefacio a *Las campanas de oro,* nombre que acarició para su libro P. V. De modo que Pena cumplió el proyecto del autor, aunque su contenido tal vez no sea el que el poeta le hubiese dado, de componerlo personalmente.

Poesías. Cuentos y artículos. Santiago. Nascimento. 1927.
Libro de 328 pp. Edición ordenada, con un estudio preliminar, por Armando Donoso.
Las páginas liminares (52) son una muy buena información biográfica y crítica sobre C. P. V.

Poesías selectas. Santiago. Alianza de Intelectuales de Chile. 1939.
Folleto de 32 pp. Selección de Juan Negro y Norberto Pinilla.

2. LIBROS ANTOLOGICOS EN QUE APARECEN POEMAS DE C. P. V.

ALONE. *Las cien mejores poesías chilenas.* Santiago. Zig-Zag. s. a. (1935)
C. P. V. a pp. 86-87. Contiene: "Tarde en el hospital" y "Nada". Buena selección, esto es, buen gusto.

ANÓNIMO. *Las mejores poesías para la declamación.* Santiago. Nascimento. 1934.

C. P. V. a pp. 210-211. Contiene: "Tarde en el hospital" y "Nada".

Buen gusto en la selección de los poemas.

AZÓCAR, RUBÉN. *La poesía chilena moderna. Antología.* Santiago. Pacífico del Sur. 1931.

C. P. V. a pp. 53-59. Contiene: nota biográfico-crítica y los poemas: "Entierro de campo", "Una astucia de Manuel Rodríguez" (fragmento), "Teodorinda" y "Tarde de (sic) de hospital".

La nota carece de valor crítico y los textos están descuidados.

DONOSO, ARMANDO. *Parnaso chileno.* Barcelona. Maucci. 1910.

C. P. V. a pp. 171-178. Contiene: retrato del poeta, nota bio-crítica y los poemas: "Pancho y Tomás" (fragmento), "Noctámbula" y "Al amor de la lumbre".

Es libro útil.

———. *Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos.* Santiago. "Los Diez". 1917.

C. P. V. en pp. 59-63. Contiene: "El pintor Pereza" y "Tarde en el hospital".

El libro tiene una introducción titulada "La evolución de nuestra poesía lírica". Es texto de importancia.

———. *Nuestros poetas.* Santiago. Nascimento. s. a.

C. P. V. a pp. 126-147. Contiene: nota bio-crítica, referencias bibliográficas y los poemas: "El pintor Pereza", "El perro vagabundo", "Pancho y Tomás" (fragmento), "En la poda" "El organillo", "Nada", "Una astucia de Manuel Rodríguez" y "Tarde en el hospital".

Es, sin duda, la mejor antología de la poesía chilena publicada hasta el presente.

GALANO, FRANCISCO. *Antología. Los grandes poetas.* Santiago. Zig-Zag. s. a. II ed.

C. P. V. en pp. 274 y 372. Contiene: "Nada" y "Teodorinda".

Buen criterio en la selección.

GARCÍA MAROTO, GABRIEL. *Almanaque de las artes y las letras.* Madrid. Biblioteca Acción. 1928.

C. P. V. a p. 131. Figura el poema "Nada".

Buen gusto en la elección.

GUILLÉN, ALBERTO. *Poetas jóvenes de América.* Madrid. Aguilar. 1930.
C. P. V. a p. 137. Figura "Tarde en el hospital".
Acertada elección.

MOLINA NÚÑEZ, JULIO y JUAN AGUSTÍN ARAYA. *Selva lírica.* Santiago. Imp. Universo. 1917.
C. P. V. en pp. 344-355. Contiene: nota bio-crítica de J. M. N. y los poemas: "En la poda", "A la criada", "El perro vagabundo" "El pintor Pereza", "Eva", "El organillo", "Nada", "Teodorinda" y "Pancho y Tomás".
La nota crítica es justa e importante.

ONÍS, FEDERICO DE. *Antología de la poesía española e hispano americana.* Madrid. Revista de Filología Española. 1934.
C. P. V. a pp. 515-529. Contiene: nota bio-crítica, referencias bibliográficas y los poemas: "El pintor Pereza", "Nada", "Pancho y Tomás" (fragmento), "Una astucia de Manuel Rodríguez" y "Tarde en el hospital".
Libro de gran calidad crítica y espléndido como fuente de consulta.

PINO SAAVEDRA, Y. *Antología de poetas chilenos.* Santiago. Biblioteca de Escritores de Chile. 1940.
C. P. V. a pp. 57-85. Contiene: "El pintor Pereza", "Entierro de campo", "Teodorinda", "Nada", "El organillo", "Pancho y Tomás", "Una astucia de Manuel Rodríguez" y "Tarde en el hospital". Referencias bibliográficas pp. 282-283.
Libro bien concebido. Es una buena obra de consulta.

ROMERO, MARÍA. *Los mejores versos para niños.* Santiago. Zig-Zag. s. a.
C. P. V. a pp. 35-37-46-48. Contiene: "Al amor de la lumbre" y "Cansancio del camino".
Buen criterio en la elección, si se atiende al posible lector.

SAAVEDRA GÓMEZ, R. *Poesía. Selección para niños.* Santiago. Orbe. 1934. Prólogo de Rosamel del Valle.
C. P. V. a p. 106. Figura "Tarde en el hospital".
Buena elección literaria, pero sin validez pedagógica.

SILVA, VÍCTOR DOMINGO. *Toque de diana.* Santiago. Imp. Chile. 1928.
C. P. V. en pp. 212-221. Contiene: "De vuelta de la pampa" y "Una astucia de Manuel Rodríguez".
Es singular el acento poético de esta *Antología patriótica.*

SOLAR CORREA, E. *Poetas de Hispanoamérica.* Santiago. Imp. Cervantes. 1926.
C. P. V. a pp. 209-215. Contiene: nota bio-crítico-bibliográfica y los poemas: "Teodorinda", "El pintor Pereza", "Nada" y "Tarde en el hospital". Nota y glosa en la p. 278.

Es una buena antología por su seriedad crítica y buen gusto literario.

SOLAR, HERNÁN DEL. *Indice de la poesía chilena contemporánea.* Santiago. Ercilla. 1937.

C. P. V. a pp. 57-73. Contiene: nota bio-crítica y los poemas: "A la criada", "Nada", "El pintor Pereza", "Pancho y Tomás", "El organillo" y "Tarde en el hospital".

Libro arbitrario, esto es, de poco mérito; edición pulcra.

UGARTE, MANUEL. *La joven literatura hispano-americana. Antología de prosistas y poetas.* París. Colin. 1919.

C. P. V. a pp. 232-233.

En una nota dice que el poeta nació en Maule. Es erróneo. Pezoa Véliz vió la luz en Santiago. Reproduce un fragmento de "El pintor Pereza" con el falso título: *En el taller*...

VERA M., TOBÍAS. *Parnaso chileno.* Barcelona. Maucci. s. a.

C. P. V. en pp. 203-206. Contiene: nota bio-crítica y un fragmento de "Pancho y Tomás".

Juicio brevísimo y poco exacto.

WALSH, THOMAS. *Hispanic Anthology.* New York and London. G. P. Putnam's. 1920.

C. P. V. a pp. 702-703. Contiene: nota bio-crítica y traducido al inglés por T. W. "Tarde en el hospital": *The Hospital one Afternoon.*

ZORRILLA DE SAN MARTÍN, J. C. *Historia de la literatura y antología escolar hispanoamericana.* Santiago. Nascimento. 1931.

C. P. V. a p. 378. Contiene: "El (sic) amor de la lumbre". Libro de escaso mérito.

3. ESTUDIOS SOBRE EL POETA

ALCÁZAR, JULIÁN DE. *Carlos Pezoa Véliz. Pro-cultura.* Nº 3. Santiago. Mayo. 1908.

ANÓNIMO. *C. P. V. Juventud.* Nº 7. Santiago. Septiembre-Octubre. 1919.

Nota de interés crítico. Escrita a propósito de la reproducción de los poemas: "Fecundidad", "Entierro de campo" y "Tarde en el hospital".

BLAYA ALENDE, JOAQUÍN. *Anuario internacional americano. 1938-1940.* Santiago. Imp. Zig-Zag. 1939.

Breve pero justa nota bio-crítica sobre C. P. V. en p. 1,157.

BÓRQUEZ CÁRDENAS, MARGARITA. *Carlos Pezoa Véliz, poeta criollo.* Memoria para optar al título de Profesora de Castellano. Santiago. 1934. Inédita. Consúltese en la Biblioteca del Instituto Pedagógico.

Es un interesante trabajo de investigación.

DÍAZ CASANUEVA, H. *Carlos Pezoa Véliz. Actitud fundamental de su sér y de su obra. Atenea.* Nº 154. Concepción. Abril. 1938.

Bella interpretación psico-lírica de C. P. V.

DONOSO, ARMANDO. *Los nuevos. La joven literatura chilena.* Valencia. Sempere. 1912.

C. P. V. a pp. 181-194.

Juicio fervoroso más que crítico.

———. *Carlos Pezoa Véliz. Atenea.* Nº 1, a. IV. Concepción. Marzo. 1927.

Este ensayo, más algunos agregados, es el mismo que inicia la edición de las *Poesías* de C. P. V. antes mencionada.

GIL, PEDRO E. *Recuerdos de la vieja "Pluma y lápiz". Pluma y lápiz.* Nº 4. Santiago. Agosto. 1912.

Versa sobre Marcial Cabrera Guerra, Carlos Pezoa Véliz, Pedro Antonio González, Jorge González Bastías, Víctor Domingo Silva y otros.

D'HALMAR, AUGUSTO. *Nuestra juventud. Carlos Pezoa Véliz. Revista del Pacífico.* Nº 4. Santiago. Septiembre. 1935.

Es un artículo de fino estilo y de gran valor evocativo.

IBÁÑEZ, MANUEL. *Pezoa Véliz. Siembra.* Nº 7. Valparaíso. Septiembre. 1920.

La noticia de este artículo me la dió R. Silva Castro. No me ha sido posible leerlo.

LATORRE, MARIANO. *Los libros: Poesías de Pezoa Véliz.* Zig-Zag. Nº 1,167. Santiago. 2. Julio. 1927.

Juicio crítico sobre el libro recopilado por A. Donoso. M. L. sostiene que C. P. V. no vió el paisaje chileno.

MELFI, DOMINGO. *Carlos Pezoa Véliz.* En *Estudios de literatura chilena.* Santiago. Nascimento. 1938.

Este trabajo carece de valor crítico y de seriedad en la información.

MEZA FUENTES, ROBERTO. *Carlos Pezoa Véliz poeta. El Mercurio.* Santiago. 27. Abril. 1930.

Fervoroso comentario de la obra de C. P. V. Este artículo fué comentado por Arturo Torres-Rioseco en *Repertorio Americano.* San José de Costa Rica. 26. Julio. 1930.

MEZA FUENTES, ROBERTO. *Ada Negri y Pezoa Véliz. Repertorio Americano.* San José de Costa Rica. 10. Enero. 1931.
Elocuente y justa defensa de la originalidad de C. P. V., de la imputación de plagio hecha por Arturo Torres-Rioseco. Véase la referencia anterior.

MONTENEGRO, ERNESTO. *Estimación póstuma a Pezoa Véliz. Atenea.* Nº 150. Concepción. Diciembre. 1937.
Bello y valioso juicio sobre la obra de C. P. V.

MUÑOZ MEDINA, GUILLERMO. *Pro-cultura.* Nº 3. Santiago. Mayo. 1908.
Comentario de apreciación crítica a propósito de la muerte de C. P. V.

PENA, LEONARDO. *Hora serena. En la caída de las hojas... Pluma y lápiz.* Nº 5. Santiago. 16. Agosto. 1912.
Bello artículo escrito con motivo de la muerte de C. P. V. Reproducido en *Las campanas de oro* a modo de prólogo.

———. *Carlos Pezoa Véliz. Revista chilena.* Nº XLVIII. Santiago. Diciembre. 1921.
Estudio biográfico y crítico de interés.

———. *Características de la poesía de Pezoa Véliz. Nosotros.* Nº 152. Buenos Aires. Enero. 1922.
Es un estudio digno de ser leído y consultado.

PICÓN-SALAS, MARIANO. *Elogio de un poeta del pueblo. Atenea.* Nº 150. Concepción. Diciembre. 1937.
Importante trabajo acerca de C. P. V.

PINILLA, NORBERTO. *Poesía de Carlos Pezoa Véliz.* Santiago. Alianza de Intelectuales de Chile. 1939. Prólogo de Juan Negro.
"El estudio de Pinilla es original, novedoso y profundo". *El Mercurio.* Santiago de Chile. 6. Agosto. 1939.

SEGUEL, GERARDO. *Un poeta imagen de su pueblo. Atenea.* Nº 153. Concepción. Marzo. 1938.
Interesante estudio biográfico y crítico sobre C. P. V.

SILVA, JORGE GUSTAVO. *Carlos Pezoa Véliz. Atenea.* Nº 129. Concepción. Marzo. 1936.
Noticias biográficas curiosas acerca del poeta mencionado.

SILVA CASTRO, RAÚL. *Carlos Pezoa Véliz.* En *Retratos literarios.* Santiago. Ercilla. 1932.
Juicio serio, pero discutible.

TORRES-RIOSECO, ARTURO. *Carlos Pezoa Véliz. Juventud.* Nº 17. Santiago. Octubre. 1922.
Estudio de valor crítico.

TORRES-RIOSECO, ARTURO. Trata de Alberto Cabero, Samuel A. Lillo, Carlos Préndez Saldías, Carlos Pezoa Véliz. *Revista de estudios hispánicos.* Nueva York. Enero. 1928.

La referencia la he tomado de *Fuentes bibliográficas para el estudio de la literatura chilena.* No me ha sido posible leer el estudio de A. T. R.

———. *Algo más sobre Pezoa Véliz. Repertorio Americano.* San José de Costa Rica. 26. Julio. 1930.

En este estudio se dice que *Tarde en el hospital* "parece plagio" de *Nevicata* por Ada Negri. Véase mi ensayo "Poesía de Carlos Pezoa Véliz". Santiago. Alianza de Intelectuales de Chile. 1939.

4. TEXTOS EN QUE SE HACEN REFERENCIAS O ALUSIONES A C. P. V.

AGUILERA, FRANCISCO. *Arturo Torres-Rioseco. Juventud.* Nº 15. Santiago. Agosto. 1921.

Alusión crítica positiva a C. P. V. en p. 287.

ALONE. *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX.* Santiago. Nascimento. 1931.

Alusión crítica negativa a C. P. V. en p. 17.

AMUNÁTEGUI SOLAR, DOMINGO. *Las letras chilenas.* Santiago. Nascimento. 1934. II ed.

C. P. V. a pp. 223-226. Juicio de tipo objetivo. Sin embargo, la denominación de poeta popular no le conviene, pues se trata de un cultor literario. La poesía popular, propiamente, es la anónima.

AZOFEIFA, ISAAC. *Estampas de la poesía chilena.* San José de Costa Rica. Imp. Lehmann. 1939.

Alusión literaria a C. P. V. en p. 23.

BARROSO, GUSTAVO. *Literatura de Chile. Revista da Academia Brasileira da Letras.* Nº 49. Río de Janeiro. Janeiro. 1926.

Antes de citar "Tarde en el hospital", dice a p. 52: "Carlos Pezoa Véliz foi um dos Verlaines da America do Sul".

CARRASCO, ALIRO. *Letras hispanoamericanas.* Santiago. Imp. Chile. 1919.

C. P. V. a pp. 288-289, alusión p. 302. Juicios de poca importancia crítica.

CONTRERAS, FRANCISCO. *Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole.* Paris. La Renaissance du Livre. 1920.

Alusiones literarias a C. P. V. en pp. 15-75.

CRUCHAGA SANTA MARÍA, ANGEL. *Juan Pereza evoca a su poeta. Atenea.* Nº 150. Concepción. Diciembre. 1937.
Hermoso poema en memoria de C. P. V., autor de "El pintor Pereza".

FRAY APENTA. *Repiques.* Imp. Universitaria. 1916.
Referencia bio-bibliográfica a C. P. V. en p. 185.

GATICA MARTÍNEZ, TOMÁS. *Ensayos sobre literatura hispano-americana.* Santiago. Andes. 1930.
Apreciación justa del sentido lírico de C. P. V. a pp. 53-54.

GODOY, JUAN. *Breve ensayo sobre el roto. Atenea.* Nº 163. Concepción. Enero. 1939.
Observación acerca de la chilenidad del lirismo de C. P. V. a p. 35.

GONZÁLEZ VERA, J. S. *Baldomero Lillo.* En *Sub sole.* Santiago. Nascimento. 1931.
Alusión literaria a C. P. V. en p. 214.

JUAN DUVAL. *Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos. Sucesos.* Nº 760. Santiago. 19. Abril. 1917.
Alusión literaria a C. P. V.

LILLO, SAMUEL A. *Literatura chilena.* Santiago. Nascimento. 1930. V ed.
C. P. V. en pp. 108-113. Contiene: nota bio-crítica y las poesías: "Pancho y Tomás" y "Entierro en el (sic) campo".
Libro didáctico aceptable.

MANN, W. DR. *Chile luchando por nuevas formas de vida.* Santiago. Ercilla. 1936.
Alusión psico-estética a C. P. V. en p. 144, t. II.

OMER EMETH. *La vida literaria en Chile.* Santiago. Imp. La Ilustración. 1909.
Alusión a C. P. V. en p. 183, a propósito de una cita que hace del poeta.

PINILLA, NORBERTO. *Artículos referentes a la literatura américo-hispana en la revista "Juventud".* Santiago. Revista Universitaria. 1939.
Referencias bibliográficas a C. P. V. en pp. 7 y 12.

POLANCO CASANOVA, RODOLFO. *Ojeada crítica sobre la poesía en Chile.* Santiago. Imp. Barcelona. 1913.
Alusión nominal a C. P. V. en p. 33.

Prosistas y poetas chilenos. En *Chile en Sevilla.* Editores Aníbal Jara Letelier y Manuel G. Muirhead. Santiago. Imp. Universo. 1929.
Breve reseña sobre C. P. V. a p. 364.

ROCO DEL CAMPO, ANTONIO. *Panorama y color de Chile*. Santiago. Ercilla. 1939.

Apreciación entusiasta del sentido de la poesía de C. P. V. a pp. 13-14.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO. *Historia de la literatura americana*. Santiago. Ercilla. 1937.

Juicio justo, aunque breve, en p. 467.

SILVA CASTRO, RAÚL. *Fuentes bibliográficas para el estudio de la literatura chilena*. Santiago. Universidad de Chile. 1933.

Referencias bibliográficas a C. P. V. en pp. 53-55-96-123-128-132-133-134-173-206-216-219-224-229.

TORI DE DIEGUES, LOLA. *Algunos líricos chilenos criollistas*. *Atenea*. Nº 161. Concepción. Noviembre. 1938.

El juicio acerca de C. P. V., pp. 276 a 282, es justo.

TORRES-RIOSECO, ARTURO. *Poetas líricos de Chile*. *Nosotros*. Nos. 225-226. Buenos Aires. Febrero-Marzo. 1928.

Hay una justa nota crítica sobre C. P. V. en pp. 149-150: "El Verlaine chileno a ratos". Cita los poemas: "Tarde en el hospital", "A una morena" y "A la criada".

TORRES-RIOSECO, ARTURO y RAÚL SILVA CASTRO. *Ensayo de bibliografía de la literatura chilena*. Cambridge-Massachusetts. Harvard University. 1935.

Referencias bibliográficas a p. 38 sobre C. P. V.

EQUIVALENTES DE LOS PSEUDÓNIMOS QUE APARECEN EN EL TEXTO

Alone: Hernán Díaz Arrieta.

Augusto D'Halmar: Augusto G. Thomson.

Fray Apenta: Alejandro Baeza.

Juan Duval: Ricardo Valdés Bustamante.

Juan Negro: Juan Aguirre.

Leonardo Pena: Ignacio Pérez Kallens.

Omer Emeth: Emilio Vaïsse.

NORBERTO PINILLA

INFORMACION

A LOS COLABORADORES, AUTORES Y EMPRESAS EDITORIALES

El material que se destine a esta Revista debe ser rigurosamente inédito.

Como cada número debe estar preparado con tres meses de anticipación a la fecha en que aparece, los autores y las empresas editoriales que deseen ver comentada alguna obra en la Revista, deben enviarla, tan pronto como se publique, al coeditor correspondiente, según la siguiente distribución:

WILLIAM BERRIEN — American Council of Learned Societies, 907 Fifteenth St., Washington, D. C.
Sector: Brasil, Uruguay, Paraguay.

JOHN E. ENGLEKIRK — Tulane University, New Orleans, La.
Sector: Repúblicas centroamericanas.

CARLOS GARCÍA-PRADA — University of Washington, Seatle, Wash.
Sector: Colombia, Ecuador, Venezuela.

RAIMUNDO LAZO — Universidad de La Habana, Habana.
Sector: Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo.

STURGIS E. LEAVITT — University of North Carolina, Chapel Hill, N. C.
Sector: Estados Unidos de América.

CONCHA MELÉNDEZ — Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, P. R.
Sector: Bolivia, Perú.

FRANCISCO MONTERDE — Universidad Nacional de México, México, D. F.
Sector: México.

ARTURO TORRES-RIOSECO — University of California, Berkeley, Cal.
Sector: Argentina, Chile.

Los colaboradores que contribuyan con algún trabajo que, al imprimirse, tenga más de diez páginas, recibirán, además del número de la Revista en que aparezca, veinticinco ejemplares de sobretiro, con cubierta, de dicho trabajo. Quien desee mayor número de ellos, debe dirigirse al Tesorero, L. B. Kiddle, Universidad de Tulane, New Orleans, La.

Los estudios o ensayos deberán enviarse directamente al Editor en Jefe, Carlos García-Prada, University of Washington, Seattle, Wash. Las reseñas deberán enviarse al coeditor encargado del sector correspondiente, según el país en que se publique el libro comentado.

Las citas o transcripciones contenidas en los estudios y en las reseñas deben ser cuidadosamente cotejadas por quien firme unos u otras.

Cada uno de los coeditores, al aceptar una reseña, comparte la responsabilidad con el autor de la misma, por cuanto a fondo y forma se refiere. Por consiguiente, los coeditores deberán hacer las aclaraciones a que haya lugar, antes de enviar las reseñas al Editor en Jefe.

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard..... ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey.. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

MEMORIA

DEL

PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS
DE
LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZALEZ

Contiene:

PARTE DOCUMENTAL

Nombres de delegados
Reseña del Congreso
Acta general
Conclusiones aprobadas

DISCURSOS DE LOS DOCTORES

Julio Jiménez Rueda
Sturgis A. Leavitt
Arturo Torres-Rioseco
Manuel Pedro González
José A. Balseiro
Medardo Vitier

TRABAJOS DE:

Arturo Torres-Rioseco
José A. Balseiro
John A. Crow
Samuel M. Waxman
Carl A. Tyre
Concha Meléndez
Dillwyn F. Ratcliff
Ruth Richardson
Erwin K. Mapes
Francisco Monterde
Medardo Vitier
Manuel Pedro González
Carlos García-Prada
John E. Englekirk
John Van Horne
Arturo Capdevila

Y noticias sobre otros trabajos

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $ 1.50

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

SERVICIO EDITORIAL
MEXICO, D. F.

AN OUTLINE HISTORY OF SPANISH AMERICAN LITERATURE

By E. HERMAN HESPELT, Chairman and Editor.
IRVING A. LEONARD JOHN E. ENGLEKIRK
JOHN T. REID JOHN A. CROW

The essential manual for any survey course in South American letters. The arrangement by periods and genres with references to available editions is proving useful. Its compact biographies and complete bibliographies are warmly welcomed in this field of present day interest.

170 pages *crown octavo* *$1.60*

New in Portuguese

INTRODUCTORY PORTUGUESE GRAMMAR
By Edwin B. Williams.

This book, based upon the best Portuguese and Brazilian usage is already in use at many colleges.

168 pages *12mo.* *$1.90*

ARTIGOS E CONTOS PORTUGUESES
Edited by George I. Dale.

Readings from Portuguese and Brazilian authors for the beginning student.

122 pages *12mo.* *$1.50*

F. S. CROFTS & CO.

101 FIFTH AVENUE **NEW YORK**

PICÓN FEBRES
EL SARGENTO FELIPE

Edited by
G. RIVERA
Harvard University.

One of the outstanding examples of the criollo in Spanish-American literature, this moving story of a family reflects the live of the people of Venezuela at a time when the country was fatefully influenced by national politics and civil war. Intermediate reading.

RICARDO LEÓN
LAS NIÑAS DE MIS OJOS

Edited by
ALBERTO VAZQUEZ
Dartmouth College.

An entertaining, lively story of contemporary Spain by one of the most widely read living authors in the Spanish-speaking world, whose distinction is his devotion to the traditional spirit of cultivated Spain through the centuries. Intermediate college reading.

D. C. HEATH AND COMPANY

Spring
Publications in Spanish
★ ★ ★ ★

POR ONDA CORTA
by Terrell L. Tatum, University of Chattanooga.

An ingenious and informative book for the first year college Spanish course. Makes a series of short-wave broadcasts the medium for transmitting historical and cultural material about our Latin American neighbors. Particularly timely — atractively illustrated.

SPANISH GRAMMAR IN REVIEW
by P. V. Fernández and A. C. Jennings, New York University.

A brief review of the essentials of Spanish grammar and syntax. Distinguished by its excellent original Spanish texts on which the exercices and study of grammar are based.

SPANISH SHORT STORIES
Edited by Sterling Stoudemire, University of North Carolina.

A collection of 11 short stories by such outstanding authors as Rafael Muñoz, Horacio Quiroga, Eusebio Blasco, Otto Miguel Cione, Pedro Mata, etc.

For examination copies, write to:
REYNAL & HITCHCOCK. 386 FOURTH AVE., N. Y.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA to be published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $2.50.

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH L. B. KIDDLE, TREAS. I. I. IB. LIT., TULANE UNIVERSITY, NEW ORLEANS, LA.

A LA UNIDAD
POR LA CULTURA

AMERICA

HABANA, CUBA
DIRECCION
Y ADMINISTRACION
O'REILLY No. 215
TELEFS: M-6800
M-3700

REVISTA DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES Y ARTISTAS AMERICANOS

PRECIO DE SUSCRIPCION $2.00 DOLARES

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1.00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0.75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0.50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0.50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0.75
Grafitos (1937) — Epigramas	1.25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0.75
Libertarias (1938) — Poemas	1.00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0.75
Baladas (1939) — Poemas	1.50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

FRANZ C. FEGER

70 - 5th Ave.

NEW YORK CITY

LATIN AMERICAN BOOKS

CATALOGUES ON REQUEST

If you have difficulty in procuring Spanish books let me search for you.

LIBRERIA
"CERVANTES"
DE
JULIO SUAREZ

Lavalle, 558 Buenos Aires

LIBROS ANTIGUOS Y MODERNOS, RAROS Y CURIOSOS, REFERENTES A LA AMERICA DEL SUR

Sección especial al servicio de NOVEDADES (Historia, Literatura, Derecho, Ciencias y Artes) en las condiciones más ventajosas

Unica agencia de la REVISTA IBEROAMERICANA, en la Argentina

OLD AND RARE LATIN AMERICAN BOOKS

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA

New Orleans

WITTENBORN AND COMPANY

Books on the Fine Arts

38 East 57 Street.
New York, N. Y.

A. Benavides Rodríguez: La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile. 358 pp. 256 ill. Bibliogr. Lge 8vo. Cloth US.....$8.00

Exposición de Arte Religioso Retrospectivo. Coronación de la Virgen del Rosario, Museo Histórico Provincial. Catalogue with over 50 plates. 4to. Paper. US.....$2.75

Catalogue of art publications from all continents on request.

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would pay elsewhere. When ordering from them, please mention the REVISTA

THANK YOU

EYES SOUTH

War and the Americas, by Professor J. V. Garland. 564 pages $2.00. 1940.

A comprehensive survey of Pan American relations in the economic, social and political fields, this volume contains virtually everything for the reader who wants a sound background from which to judge today's rapidly changing scene. It contains excerpts from the writings of Raymond Leslie Buell, Herman Ruaschning, Cordell Hull, Sumner Welles, Carlos Dávila, Franklin Roosevelt and others.

The Monroe Doctrine, and the Growth of Western Hemisphere Solidarity, compiled by Richard K. Shoman and Lyman S. Judson. 302 pages $1.25.

A readable, clear and comprehensive picture of the Pan American scene from 1823 to 1940, this volume contains divergent opinions by many authorities. It outlines the obstacles to be overcome before complete solidarity can be obtained, but the reader becomes convinced that confederation is not an idle dream.

International Federation of Democracies (Proposed), compiled by Julia E. Johnsen. 263 pages $1.25. 1940.

The outstanding concepts of international federation, with historical background and some representative forms of proposed federation are outlined, and affirmative and negative discussion and classified bibliography are included. Authorities quoted are: Nicholas Murray Butler, Lewis Mumford, Robert E. Sherwood, Dorothy Thompson, and others.

South American Handbook, 1942. 700 pages $1. 1921.

A complete geographical and economic picture of each republic and colony in South and Central America. Gives all necessary information to trader and traveller regarding currency, railway steamship and air service. Invaluable to anyone doing business with those countries. Revised yearly. Published in London. 1942 edition expected in April.

THE H. W. WILSON COMPANY
950 University Avenue
New York City

NOSOTROS

Revista Literaria

Directores:

Alfredo Bianchi
y Roberto F. Giusti

Av. de Mayo 1370, Piso 5o.

BUENOS AIRES, ARG.

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:
Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X

S. JOSE DE COSTA RICA

Revista Nacional de Cultura

Director:
Mariano Picón-Salas

Ministerio de Educación Nacional

CARACAS, VENEZUELA

ATENEA

Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes

Directores:
Enrique Molina
y Domingo Melfi

Secretario:
Félix Armando Núñez

Mutual de la Armada y Ejército

SANTIAGO DE CHILE

HISPANIC REVIEW

A QUARTERLY JOURNAL DEVOTED TO RESEARCH IN THE HISPANIC LANGUAGES AND LITERATURES

Published by the University of Pennsylvania Press,
Philadelphia, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 4.00 a year; single issue, $ 1.25

IMPRENTA UNIVERSITARIA DE MEXICO